This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Lit
1498
72

Das
Schweigen und Verschweigen
in
Dichtungen.

Von
Dr. C. C. Hense,
Director des Großherzoglichen Friedrich-Franz-Gymnasiums zu Parchim.

Parchim.
H. Wehdemann's Buchhandlung.
1872.

Harvard College Library

BOUGHT FROM THE

ANDREW PRESTON PEABODY
FUND

BEQUEATHED BY

CAROLINE EUSTIS PEABODY
OF CAMBRIDGE

Das

Schweigen und Verschweigen

in

Dichtungen.

Von

Dr. C. C. Hense,

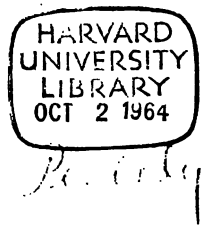
Director des Großherzoglichen Friedrich-Franz-Gymnasiums zu Parchim.

Parchim.

H. Wehdemann's Buchhandlung.

1872.

Lit 1498.72



Dem Herrn

Geheimrath Professor G. Bernhardy

zum

fünfzigjährigen Doctorjubiläum

mit

herzlichen Glückwünschen

in

dankbarer Verehrung

der Verfasser.

I.

Das Schweigen.

Ammianus Marcellinus erzählt uns, daß von den Persern, welche die Ausschweifung der Zunge strenger straften als irgend einen Fehler, das Schweigen göttliche Verehrung erfahren habe [1]). Nicht mit gleicher Verehrung, aber mit starker Betonung seiner großen Bedeutung haben auch andere Völker das Schweigen betrachtet. Die Stimmen derselben werden in der Spruchdichtung vernommen; der weise Salomo und Jesus Sirach, die gnomologischen Neigungen der Orientalen überhaupt, die Weisen Griechenlands, die Sinnigkeit der Deutschen und anderer Völker haben dem Werthe oder den Modificationen des Schweigens ihre Aufmerksamkeit zugewendet [2]). Aus den Anschauungen des Volkes schöpften die Dichter überhaupt in einer großen Anzahl von Sätzen, und in reichhaltigen Beziehungen haben sie ihre Gedanken über das Schweigen ausgeprägt. Wir blicken auf die Griechen; ihre elegischen und melischen Dichter haben das Schweigen als Klugheitsregel stark

hervorgehoben und dem populären Inhalte durch edle und bildliche Form einen Reiz verliehen. Ein „pragmatischer" Elegiker wie Theognis, der in einer Spruchsammlung „mit scharfer Gemessenheit zum Urtheil, zur Klugheit und Verehrung des sittlichen Grundes im Leben auffordert" *), konnte der Empfehlung eines klugen Schweigens gar nicht entgehen [3]; aber auch Simonides und Pindar haben dasselbe nicht unbeachtet gelassen. Von dem ersteren besitzen wir außer anderen Sätzen über das Schweigen ein Bekenntniß des Inhalts, daß es ihn niemals gereut habe geschwiegen, oft aber geredet zu haben [4]. Von Weltklugheit zeugt die Anschauung Pindars, daß es weise sei zu schweigen, da die Wahrheit mit ihrem untrüglichen Antlitz nicht immer Gewinn bringe, und in der Mahnung, die Rede von dem Mißgeschick, das man trage, nicht auszustreuen, sondern es verschwiegen zu beklagen, stimmte Sophokles mit Pindar überein [5]. Die dramatischen Dichter der Griechen, Freunde volksthümlicher Spruchweisheit, die sie in charaktervoller Form ausprägten, haben das Schweigen zur rechten Zeit und am rechten Orte als die Eigenschaft des besonnenen Mannes bezeichnet, dasselbe einen Schmuck und Ehrenkranz genannt, es der Geschwätzigkeit, dem eitlen und ungezügelten Worte als Vorzug scharf gegenübergestellt und zur Bekräftigung ihrer Sätze auf die tragischen Beispiele des Tantalus und der Niobe hingewiesen [6]. Insbesondere war das Schweigen ein empfohlener Schmuck der Frauen und der Jugend. Das Wort des herben Ajas in der Tragödie des So-

*) Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur 2, 1 S. 526 (Dritte Bearbeitung).

phokles (293): „O Weib, den Weibern ſtehet wohl das Schweigen an", kehrt in mannigfaltigen Situationen wieder [7]); für die Jugend, insbeſondere die lernende wurde das Schweigen als erſte Pflicht aufgeſtellt; den intereſſanten Charakter des Pythagoras und ſeine ſchweigſamen Jünger, deren auch der ſprichwörtliche Ausdruck gedachte, ließ ſich namentlich die Epigrammendichtung zur Empfehlung des Schweigens nicht entgehen, und antike Sätze vom Schweigen kehren in den Mahnungen wieder, mit welchen in neueren Dramen Jünglinge ins Leben entlaſſen werden [8]).

Die Fülle der Sätze, in welchen bei antiken Dichtern das Schweigen betrachtet, gefordert und geprieſen wird, erfährt eine Beleuchtung durch die fromme Wichtigkeit, welche die religiöſen Geheimkulte demſelben verliehen. Das religiöſe Schweigen, welches für die Eingeweihten der Myſterien heilige Pflicht war, hat ſeine Erwähnung auch in der Dichtung gefunden und die Symbolik deſſelben iſt der dichteriſchen Sprache nicht fremd geblieben. Das oft angeführte Wort des Simonides, das nach Plutarch auch Auguſtus gern im Munde führte, „auch das Schweigen hat ſeinen ſichern Ehrenlohn," hat ſich Horaz angeeignet und mit den Geheimniſſen des Cerescultus in Verbindung gebracht; der goldne Schlüſſel, mit welchem nach der heiligen Sage die hehren Göttinnen ſelbſt den Mund ihrer Prieſter zum Schweigen geſchloſſen hatten, wurde auch in die bildliche Rede der Dichter aufgenommen und volksthümlich ſprichwörtliche Ausdrücke, wie ſie Aeſchylus, Theognis und die Dichter der Komödie parodiſch für das Schweigen der Furcht gebrauchen, ſind auf den Urſprung aus der Myſterienſprache zurückzuführen [9]). — Die Thätigkeit der Götter ſelbſt wird

von den antiken Dichtern oft als eine schweigende bezeichnet; es ist der Natur nachgezeichnet, wenn der Schlafgott schweigend zu den Sterblichen kommt, in seiner Grotte das Schweigen durch nichts unterbrochen wird und eine stumme Ruhe dort wohnt; wenn ferner der Traumgott den schweigenden Seelen der Sterblichen schweigend die Zukunft zeigt; wenn die Krankheiten, der Stimme von dem berathenden Zeus beraubt, schweigend zu den Menschen kommen; aber tiefsinniger sind die Vorstellungen der Dichter, wenn sie wie Euripides der Dike jene schweigende Thätigkeit zuschreiben, mit welcher sie langsam schreitend aus dem Verborgenen den Frevler trifft, wenn Tibull der Strafgöttin schweigende Füße leiht und mit antiken Anschauungen Schiller sagt, daß die Rachegöttinnen im Stillen schaffen [10]). Die Verehrung der Götter selbst und die Feierlichkeit des Opfers bei den Alten erforderte schweigendes Verhalten; mit der Fülle schöner Anschauungen hat die Alles beseelende Phantasie der antiken Dichter auch der Natur, wie dem Aether, dem Winde, dem Meere, den Bergen und Thälern schweigende Andacht verliehen, wenn Götter erscheinen oder ihr Erscheinen bevorsteht, und dem Gesange der Musen und des Apollo beweist die Natur selbst ehrfurchtsvolle Stille [11]).

Auf dem Gebiete der schweigenden Natur verweilt die Seele antiker und moderner Dichter mit besonderer Liebe; das Schweigen der Natur dient der Stimmungspoesie, mag dieselbe durch Harmonie oder durch den Gegensatz hervorgerufen sein. Die sanfte Stille der Nacht stimmt zu den Klängen süßer Harmonie, sagt Shakspere im Kaufmann von Venedig; die schweigende Nacht ist in lateinischen Dichtungen die vertraute Genossin der Lie-

benden; aber die Ruhe derſelben läßt auch den ſchmerzlich bewegten Sinn der Unglücklichen in ſchärferem Contraſte erſcheinen, die Wehmuth, die Reue ſprechen vernehmlicher in der ſchweigenden Nacht, das Geheimnißvolle und der unheimliche Zauber tritt ſtärker hervor. Das Schweigen der Natur überhaupt macht den Eindruck ſtillen Friedens und ſcheint dem unruhigen Drange des Dichterherzens, wie es Göthe mit tiefer Einfachheit gezeichnet hat, Ruhe verheißend entgegen zu kommen [12]).

Dieſe Stimmung, welche durch das der Natur beigelegte Schweigen bewirkt wird, iſt in viel mannigfaltigerem Grade zu bemerken in dem Schweigen der Menſchen und das Stimmungsvolle der dichteriſchen Darſtellung auf dieſem Gebiete wird oft durch den Contraſt vertieft. Der Scholiaſt zum Prometheus des Aeſchylus (436) zählt unter den Gründen des Schweigens auch die ſorgſame Umſchau (περίσκεψις) auf. In Folge derſelben ſchweigt Zeus in der Ilias (1, 512) der Thetis gegenüber, welche Ehre für den beleidigten Sohn durch das Verderben der Griechen verlangt, aus Sorge und Furcht vor den Vorwürfen der hohen Gemahlin, und giebt erſt der wiederholten Bitte nach. Dieſes Schweigen der Sorge tritt in anderer Weiſe bei Homer hervor in dem ſchönen Bilde, welches der kunſtreiche Hephäſtus von der friedlichen Arbeit der Erndte auf dem Schilde des Achilleus entworfen hat; zu der regen Thätigkeit der Schnitter, Garbenbinder, Aehren ſammelnden Knaben, zu dem erfreuenden Lohne der Arbeit, welcher in einiger Ferne in einem reichlichen Mahle bereitet wird, bildet der Ernſt des ſchweigend beaufſichtigenden Hausherrn einen würdevollen Gegenſatz (Il. 18, 550—560).

Die Stimmung erwartender Aufmerksamkeit, bewundernden Genusses, lähmenden Schreckens hat das Schweigen zur Folge und wird von demselben begleitet. Auf die Erzählung des Aeneas im Palaste der Dido (Virg. Aen. 2, 1 fg.) sind die Hörer schweigend gespannt und die Hörer im Palaste des Alkinoos geben das Entzücken über die Erzählung der wunderbaren und fesselnden Abenteuer des Odysseus zweimal (Od. 11, 334; 13, 1) durch bewunderndes Schweigen zu erkennen. Das Schweigen der Furcht selbst der Götter ist Folge der drohenden Rede des Zeus (Ilias 8, 28), und der Schatten der Creusa wirft den Aeneas (Virg. Aen. 2, 774) in einen die Sprache lähmenden Schrecken.

Von dem Schweigen der Furcht hat Aeschylus im Eingange des Agamemnon einen tiefen Gebrauch gemacht zur Hervorbringung einer ahnungsvoll beklommenen Stimmung. Der Wächter des königlichen Hauses in Argos, der endlich das lang erwartete Flammenzeichen begrüßen und die Heimkehr des geliebten Herren hoffen darf, wagt auch in seiner Einsamkeit nicht deutlich und bestimmt auszusprechen, wie das Haus nicht mehr wie früher zum Besten bestellt ist, und will für die Nichtwissenden stumm bleiben. Diese ahnungsvolle Stimmung wird in demselben Drama noch gesteigert durch das Schweigen der Kasandra, welches die scharfen Contraste und ihre erschütternde Wirkung erhöht. Zu dem äußeren Glanze des Atridenhauses bildet die innere Fäulniß, der Mordgeruch einen furchtbaren Gegensatz. Kasandra ist Zeugin von der hoffährtigen Pracht, mit welcher Klytämnestra ihren Gemahl empfängt, dessen Fuß, der Zerstörer Ilion's, auf Purpurteppichen in den Palast wandeln sollte; sie ist Zeugin von der Redefülle der

argliſtigen Heuchelei, mit welcher die Königin den Gemahl, den Mord im Herzen, die Freude auf der Zunge, empfängt; aber Kaſandra, die Seherin, konnte nicht beſtochen und getäuſcht werden durch jenen heuchleriſchen Gruß, der aus Klytämneſtra's Munde dem zurückgekehrten Gemahl in dem Reichthum bildlicher Rede (896—901) entgegentönt. Während der Begrüßung des Agamemnon durch Klytämneſtra und den Chor, während der Unterredung der beiden Gatten und des folgenden Chorgeſangs (757—1004) bleibt Kaſandra ſtumm und ſchweigend. Sie war auf dem Siegeswagen Agamemnon's ſitzen geblieben; von Klytämneſtra angeredet und gebeten, herabzuſteigen und in das Haus zu kommen, beharrt ſie im Schweigen; nicht die freundlich ſcheinenden Worte der Klytämneſtra, nicht die Drohungen derſelben machen Eindruck auf die Schweigende; nicht die mitleidvollen Mahnungen des Chores bewegen ſie (1005—1041). Ihr Schweigen bedeutet trübe Ahnung; im Innern der prophetiſch begabten bewegt ſich in dunkler Woge die grauenvolle Zukunft; aus vulkaniſcher Gährung ringen ſich endlich Ausrufe des Wehes (1042) hervor; in ihrer dunklen Orakelſprache, in der unter bildlichem Ausdruck verſteckten Hindeutung auf die Ermordung Agamemnon's bleibt ſie dem Chore, wie ahnungsvoll (951) er auch geſtimmt iſt, ein unenthülltes Geheimniß, bis ihre Seherſprüche in heller Deutlichkeit hervortreten.

Das Schweigen des gekränkten Verdienſtes nehmen wir an dem gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus wahr. Bereits in der erſten Scene, in welcher der mitempfindende Hephäſtus in Gegenwart der Bia und des trotzig antreibenden Kratos den Prometheus an den Felſen ſchmiedet, verhält ſich der Wohlthäter der Menſchen

schweigend; erst als er allein ist, strömt er seine beredte Klage aus, den heiligen Aether, die schnell beschwingten Winde, die Quellen der Ströme, der Meereswellen unzähliges Lachen, die Allmutter Erde und das allsehende Auge der Sonne zu Zeugen anrufend, daß sie sehen, was er ein Gott von Göttern dulden muß (88—92). Sein Loos beklagt im Wechselgesange der Chor der Okeaniden (398—435) mit thränenvoller Theilnahme; das lange Schweigen, welches auf diesen Chor folgt, erklärt der duldende Prometheus selbst: nicht Uebermuth und Selbstgenügsamkeit hat ihm den Mund geschlossen, vielmehr das an seinem Herzen nagende Bewußtsein, daß er sich schwer mißhandelt sehen muß für die Wohlthaten, die er den Menschen erwiesen habe (436 fg.).

Dieser Stimmung verwandt ist die Empfindung des Zornes über wirklich oder vermeintlich erfahrene Unbill. Ihn empfindet Chryses, Apollos Priester, welcher von Agamemnon mit seinen Bitten unbillig zurückgewiesen am Gestade des brausenden Meeres in schweigendem Unmuthe dahin schreitet (Ilias 1, 45). Noch stärker tritt dieses Motiv in der Person des Ajas in der Odyssee hervor. Dem Bestreben des Odysseus den Schatten des zürnenden Ajas zu versöhnen, der auch hier die Niederlage in dem Streite um die Waffen des Achilleus nicht verschmerzen kann, setzt Ajas ein zürnendes Schweigen entgegen; er antwortete nichts, sondern zum dunklem Erebos schritt er zurück, zu den übrigen Seelen der Todten (Od. 11, 654 fg.). Dieses Schweigen des Ajas hielt Longinus (de sublim. 3, 9) für erhabener als jede Rede, und nach dem Vorgange Homers ist das Schweigen der Unversöhnlichkeit gedichtet, welches bei Virgil (Aen. 4, 470)

die gekränkte Dido dem Versöhnung suchenden Aeneas in der Unterwelt entgegensetzt. Ein Scholiast zu den Fröschen des Aristophanes (909) erwähnt, daß Achilleus in dem Drama des Aeschylus „Die Myrmidonen" lange geschwiegen habe, wie vermuthet wird, aus Zorn gegen Agamemnon.

Der tiefsten Stimmungspoesie gehört insbesondere das Schweigen des Seelenleidens und des Schmerzes an und oft haben die Dichter durch ihre Darstellung die Wahrheit des Göthe'schen Wortes bestätigt, daß der Mensch in seiner Qual verstummt. In dem dritten Drama der Achilleis des Aeschylus, welches die Phryger oder Hector's Auslösung hieß, wurde ein unendlicher Schmerz in dem langen Schweigen des Achilleus angeschaut. Zwei Männer des Leidens, ein Jüngling und ein Greis, waren in diesem Drama bei einander: der Jüngling voll tiefen Leids über den Verlust des theuersten Freundes; der Greis voll tiefen Leids über den Verlust des herrlichsten Sohnes. Seinem Schmerze und seiner Freundesliebe hatte Achilleus den Hector zum Opfer gebracht, um den Tod des Patroklus an dem Feinde zu rächen; seinem Schmerze und seiner Sohnesliebe suchte Priamus genug zu thun, da er von dem Feinde den Leichnam des Sohnes zur ehrenvollen Bestattung zu erlangen sucht. In dieser Absicht war er gekommen, mit reichen Schätzen ausgestattet, begleitet von Trojanern, welche, von dem Dichter Phryger genannt, den Chor bildeten. Achilleus saß schweigend in tiefer Trauer über des Patroklus Tod, unempfindlich gegen jeden Vorgang, mit verhülltem Antlitz; die langen Gesänge des Chores mit dringenden Bitten machen so wenig Eindruck auf ihn als der Schmerz des greisen Priamus und die Rede,

durch welche er die Auslösung des Leichnams zu bewirken sucht; Achilleus bleibt stumm, als Priamus die milde Gesinnung des Hector rühmt, welcher weicher gewesen sei als der Feige süße Frucht; er verharrt im Schweigen, als der greise König mit ergreifender Mahnung an höhere Mächte erinnert, an die Allgewalt der Nemesis, an die Dike, die rächend des Todten Fluch wahr mache; erst als Priamus an den Vater des Achilleus, an den fernen Peleus erinnerte, wie er es auch in der Ilias (24, 486 fg.) mit rührenden Worten gethan hatte, wird der Unerbittliche durch das Gefühl der Pietät überwältigt; er weiß, daß nach Hector's Tode „die Nachtwache seines Daseins bald vollbracht sein wird"; er empfindet, daß sein früher Tod in dem Herzen des Vaters dieselben Klagen erwecken wird, welche Priamus über Hectors Tod äußert; er glaubt diese Klagen des Vaters zu hören, wie er die Klagen des Priamus hört. An den Gesetzen und Gefühlen der Pietät, den ewig herrschenden, bricht sein starrer Sinn, den der Schmerz um den getödteten Freund zu fordern schien; der hartnäckige Schweiger öffnet den Mund zu milden Worten und gewährt dem Greise seine Bitten.

Daß auch in dem Drama des Sophokles „Die Phryger" Achilleus den Bitten des Priamus das Schweigen des Schmerzes um den verlornen Freund entgegensetzte, läßt sich aus der Bemerkung des Scholiasten zum Prometheus des Aeschylus (435) schließen, und es ist kein Grund vorhanden das Zeugniß desselben, wie man gethan hat, zu verwerfen [13]).

Großartig und tief erscheint dieses Schweigen des Schmerzes auch in der Person der Niobe des Aeschylus. In dem zweiten Drama der Niobetrilogie, den „Ge-

leiterinnen", wurde ein Grabhügel erblickt; er umschloß die Leichen der Kinder, welche der Niobe durch die strafenden Gottheiten Apollo und Artemis entrissen waren. Auf diesem Grabhügel saß die einst so stolze Fürstin von unendlichem Schmerz über den Verlust der Kinder gebrochen, schweigend und verhüllt, „stumm über ihren todten Kindern brütend". Vor diesem erhabenen Bilde bewegte sich der Chor, in langen Liedern sangen Frauen die Strafe der Götter, das verwaiste Königshaus, den Schmerz des Vaters, die allgemeine Trauer; den schmerzvollen Klageliedern gegenüber verharrte Niobe in ununterbrochenem Schweigen; was auch geschieht, es bleibt wirkungslos nach so ungeheurem Verluste. Dieses Schweigen der verhüllt auf dem Grabe der Kinder sitzenden Niobe hatte bis zum dritten Tage gedauert [14]); als sie aus der Erstarrung des Schweigens erwachte, antwortete sie wohl dem durch unterirdischen Donner rufenden Hades: „Ich komme schon, was rufst Du?" Der Eindruck, den die schweigende Niobe in der Dichtung des Aeschylus machte, war um so tiefer, je größer der Contrast war, welchen dieses Schweigen gegen die früheren Reden und Handlungen derselben bildete. Euripides bei Aristophanes (Frösche 919) erklärt diesen Contrast aus der Neigung Effect und Spannung in den Zuschauern hervorzubringen. Aber der große Kunstverstand des Aeschylus setzte das lange Schweigen der gramgebeugten Niobe auch aus sittlichen Gründen dem Uebermaaße entgegen, mit welchem Niobe in Rede und That das Menschliche überschritten hatte. Die Reden ihres Hochmuths, ihres sich sicher fühlenden Glückes lassen sich noch aus Ovids Metamorphosen (VI. 165 fg.) wahrnehmen. Abkunft, Geschlecht und Verwandtschaft, die

königliche Macht ihres muſenbegünſtigten Gemahles Amphion, unermeßliche Schätze, göttergleiche Schönheit, reicher Mutterſegen bildeten das Glück, mit welchem Niobe in übermüthiger Rede prahlte; bei Homer (Il. 24, 607) hatte ſie ſich der Leto gleichgeſtellt, bei Aeſchylus verachtete ſie die Göttin, vertrieb die Opfernden von den Altären derſelben und verlangte für ſich ſelbſt göttliche Verehrung. Auf ſolche Reden und Thaten des Uebermuths folgte ein jäher Sturz und Niobe erfuhr an ſich die Wahrheit der Worte, welche ihr Vater Tantalus in dem dritten Drama der Trilogie aus eigener bitterer Erfahrung ausſprach:

> Mein Geiſt, der ſchon im Himmel droben athmete,
> Jetzt ſtürzt er tief zur Erden und gemahnet mich:
> Gedenke nimmer, was des Menſchen iſt, zu hoch
> Zu achten;

und es läßt ſich vermuthen, daß nicht bloß der unendliche Schmerz ihr langes Verſtummen bewirkte, ſondern daß auch während dieſes Schweigens das Bewußtſein ihrer Schuld in ihrer tief erſchütterten Seele Wurzel gefaßt hatte. In dieſem Sinne haben wenigſtens viele Schriftſteller der Alten den Charakter der Niobe aufgefaßt [15]). Das ſchmerzvolle Schweigen aber wird erklärt durch die Worte der Atoſſa in den Perſern des Aeſchylus, welche (282 fg.) ausſpricht:

> Schon lange ſchweig' ich Arme, durch der Leiden Laſt
> Betäubt; denn weit ragt über jedes Wort hinaus
> Dies unbeſchreibbar unerfragbar ſchwere Loos.

Daß das ſchmerzvolle Schweigen der Niobe auch auf die Darſtellung anderer Dichter im Sinne der Stimmungspoeſie gewirkt hat, mag man aus Ovid's Erzählung von dem Schmerze der Hecuba über den er-

mordeten Sohn Polydorus erkennen. Die unglückliche Mutter ſieht (Met. 13, 536 fg.) den Leichnam des Sohnes, welcher, ein Opfer der Habſucht des verrätheriſchen Gaſtfreundes, am Meeresſtrande liegt; die Begleiterinnen ſchreien laut auf; vor Schmerz verſtummt die Mutter; „ihr Schmerz ſchlingt die Worte, die ſie ſprechen will, die Thränen, die in ihrem Herzen entſtanden ſind, hinab, ſie ſtarrt einem harten Felſen vergleichbar". — Das ſtarre Schweigen des Schmerzes war ſchon für Philemon der Schlüſſel zu einer nüchternen Erklärung der Sage von Niobe's Verſteinerung geweſen [16]).

Das Schweigen des Schmerzes begegnet uns auch, nur minder umfangreich, in den Dramen des Sophokles. Er hat eine Niobe gedichtet und mit Grund hat man vermuthet, daß in ſeiner Darſtellung Niobe gleichfalls ſchweigend erſchien [17]). In ſeinen erhaltenen Dramen nehmen wir wahr, daß der Dichter Perſonen, welche ein ſchweres Leid durch fremde oder eigne Schuld erfahren haben oder gebrochenen Sinnes das Leben abwerfen wollen, ſchweigend ſich entfernen läßt. Eurydice in der Antigone hat in Gegenwart des Chores den Tod ihres Sohnes Hämon erfahren, welcher den Untergang der geliebten Antigone nicht überleben wollte; ſchweigend entfernt ſie ſich zum freiwilligen Tode, ohne ein gutes oder böſes Wort zu ſagen (1245); der Chor ahnt Unheilvolles, denn ein tiefes Schweigen erſcheint ihm wie dem Boten ſo bedrohlich als lautes Schreien (1251, 1256). Als vor dem Auge der Jokaſte der Schleier hinweggezogen wird, der ſo lange ihr grauenvolles Verhältniß zu Oedipus bedeckt hatte, da eilt ſie verzweifelnd zum Tode, Wehe, Wehe dem Oedipus zurufend, entſchloſſen kein Wort fernerhin zu ſprechen, und aus ihrem

Schweigen, fürchtet der Chor, wird Unheil hervorbrechen (1075, 1076). Unbedachtsam hat Deianira den qualvollen Tod ihres Gemahls durch das verhängnißvolle Gewand herbeigeführt; sie hört von Hyllus das Elend des Hercules und harte Anklagen, gegen welche sie sich vertheidigen könnte; der Chor trachinischer Jungfrauen, die das Geheimniß der Unglücklichen kennen, weist auf die Gefahr des Schweigens hin, durch welches sie dem Ankläger Recht gebe (813 f.), wie auch in einem Fragmente des Sophokles ausgesprochen ist, daß das Schweigen für den Ankläger ein Mitstreiter sei [18]); aber Deianira's schmerzbewegte Seele, ganz ihrem Leid hingegeben, läßt die Mahnungen des Chores unbeachtet und geht schweigend hinweg, den Tod suchend, gegen sich selbst ohne das Erbarmen, das sie gegen eine andere Unglückliche gehabt hatte. Der Grund ihres liebedürftig unbedachten Handelns war Jole gewesen; in der Schönheit derselben erblickte sie den Zauber, der das Herz des Gatten ihr entfremde; diesem Zauber wirksam entgegenzutreten wählt sie das Zaubermittel, das die arglistige Rachsucht des Nessus der Arglosen gegeben hatte. Aber wie besorgt um den Alleinbesitz der Liebe, welche Hercules ihr allein schuldig war, sie hat Mitgefühl und Theilnahme für den Schmerz der gefangenen Jole, der aus der Haltung und dem Antlitze derselben zu ihr spricht, und sie ehrt in der Unglücklichen, die sie fürchtet, das Schweigen des Schmerzes. Dieses Schweigen der Jole, welche alle Fragen der Deianira unbeantwortet läßt und in dem Drama kein einziges Wort spricht, mag der Dichter nach dem Gesetze der antiken Tragödie, „daß die vierte Person sich nicht mühe zu sprechen", eingeführt haben [19]), aber der Meister tiefer psychologischer Moti-

virung verwandte es zugleich zur Bezeichnung tiefen leidvollen Seelenlebens. Eine Fürſtentochter, die durch des Hercules Hand die Ihrigen hatte fallen ſehen, jetzt eine Gefangene, hatte Jole, wie Lichas berichtet (324), in ſtummem Schmerze um ihr ſchweres Loos geweint, ſeit ſie ihrer Väter Bergſtadt verlaſſen hatte; dieſer Schmerz ſchließt ihr auch der Deianira gegenüber den Mund (293—334).

Das Schweigen des Achilleus und der Niobe diente, wie wir bemerkt haben, der Stimmungspoeſie; es läßt uns in einen Abgrund des Gemüthes, in den tiefſten Schmerz und das herbſte Leid blicken. Aber dieſer Ausdruck von Stimmungspoeſie iſt zugleich eine erhabene Plaſtik und wirkte in dieſem Sinne auf die Athener. Dieſe plaſtiſche Wirkung läßt ſich noch in Zeiten wahrnehmen, in welchen das äſthetiſche Urtheil der Griechen eine neue Richtung genommen hatte. Als Ariſtophanes im Jahre 405 v. Ch. ſeine Komödie „Die Fröſche" aufführte, war Aeſchylus ſeit etwa 51 Jahren todt; wie umfangreich mußte aber damals noch die Wirkung des großen Dichters ſein, wenn das Schweigen des Achilleus und der Niobe in dem Drama des Ariſtophanes zu einer äſthetiſchen Controverſe gemacht werden konnte, bei welcher auf die genaueſte Kenntniß der Zuſchauer gerechnet war. Es mochte in dieſer Zeit viele geben, welche der feinſten attiſchen Geſellſchaft angehörig den langen Chorliedern in der Niobe keinen Geſchmack mehr abgewannen *); noch andere mochten von der dialektiſchen, „ſilbenſtechenden, Worte zerſpaltenden" (Aristoph. ran.

*) Vgl. die feinen Bemerkungen Bernhardy's im Grundriß der griechiſchen Literatur 2, 2 S. 259, 260 (Dritte Bearbeitung).

820—825) Manier des Euripides bestochen sein; allein auch eine gute Anzahl von Verehrern des Aeschylus erfreute sich noch an dem Schweigen der Niobe und des Achilleus, der Beschützer des Dramas, der Gott Dionysos selbst ist bei Aristophanes (Frösche 915) der Vertreter derselben und noch in viel späteren Zeiten des klassischen Alterthums hatten die Griechen, wie der Rhetor Aristides beweist, dieses Schweigen in ehrendem Gedächtniß [20]). Das Wohlgefallen an den schweigenden Gestalten, von welchem Dionysos spricht, ist auch aus der Liebe der Athener zur plastischen Kunst zu erklären. Das griechische Drama stand mit der Plastik in innigster Verbindung und Aeschylus war wie kein anderer ein plastischer Tragiker*). Die Erscheinung, daß in seinen Dramen Personen ganze Scenen hindurch schweigen, daß in anderen scenischen Dichtungen der Griechen Personen während des ganzen Dramas schweigen, hat ihren Grund auch in den scenischen Mitteln, da selbst in der Blüthezeit des attischen Drama's die Zahl der Schauspieler doch nur auf drei festgesetzt war; sie beruht aber auch mit auf dem plastischen Sinne der Griechen, auf ihrer Neigung zur Anschauung der plastischen Gestalt. Diese Neigung ertrug es gern, daß Prometheus in der ersten Scene des gleichnamigen Drama's stumm blieb, daß Atossa in dem Drama „Die Perser" ganze Scenen hindurch nicht sprach, daß der Musenchor am Schlusse der „Bassariden" den Orpheus in schweigender Trauer bestattete. Dieses Schweigen aus plastischen Gründen kehrt oft wieder in den Dramen des Aeschylus und Sophokles. In dem Agamemnon redet der Chor die

*) Bernhardy, Grundriß ꝛc. S. 256.

Klytämneſtra mit der Frage an, auf welches Gerücht, auf weſſen Bericht hin ſie Weihgaben vertheile und Opfer auf den Altären anzünde (83 fg.); er empfängt keine Antwort; er geht zu einem lyriſch erzählenden Geſange über, während deſſen Klytämneſtra ſchweigend opfert (104—159); es folgen fünf Strophen mit ihren Gegenſtrophen (160—257); Klytämneſtra befindet ſich während derſelben ſchweigend auf der Bühne. In ähnlicher Weiſe war nach Welcker's Annahme Ajas mit Tekmeſſa und Euryſakes in der Tragödie des Sophokles ſchweigend auf der Bühne ſichtbar während des Chorgeſangs, welcher mit der patriotiſchen Verherrlichung der Heimathsinſel Salamis beginnt (598 fg.), Ajas im Hintergrunde in ſich verſunken ſtehend, Tekmeſſa mit Euryſakes ein lebendiges Gemälde bildend. Aus dieſer Neigung zu plaſtiſchen Bildern ging auch bei Euripides das kühne Wagniß hervor, welches er wohl nach dem Vorgange des Prometheus unternahm, daß Andromeda an dem Felſen mit ausgebreiteten Armen befeſtigt geſehen wurde, vermuthlich lange ſchweigend; wenigſtens bei Ovid, der aus Euripides ſchöpfte (Met. 4, 681 fg.), antwortete Andromeda dem Perſeus auf ſeine Fragen zunächſt nicht; erſt ſeinem weiteren Drängen, damit es nicht ſcheine als wolle ſie Verbrechen verheimlichen, giebt ſie den Namen ihrer Heimath und ihren eigenen kund. Dieſe Liebe zur plaſtiſchen Anſchauung ließ auch die ganz ſtummen Perſonen zu, welche während des ganzen Dramas oder nur in einzelnen Scenen auftretend ſchweigen. In den Choephoren des Aeſchylus hatte Pylades wenigſtens drei Verſe (887 fg.) geſprochen, um den ſchwankenden Oreſtes im entſcheidenden Augenblicke zur entſchloſſenen That zu veranlaſſen; in der

Electra des Sophokles begleitet Pylades nur den unglücklichen Freund, wir vernehmen kein Wort aus seinem Munde; seine bloße Erscheinung genügte dem plastischen Sinne. Es mußte auch einen plastisch großen Eindruck machen, wenn in den Eumeniden des Aeschylus (681) die zwölf Areopagiten sich erhoben, während der Wechselreden der Chorführerin und des Apollo schweigend an den Altar traten und schweigend ihre Stimmsteine in die Urne warfen. In den Trachinierinnen des Sophokles schweigen die von Lichas herbeigeführten Gefangenen, aber der Dichter unterläßt nicht durch Deianira's Worte die Aufmerksamkeit auf die Gestalt der schweigenden Jole (308) und auf ihr edles Benehmen (313) zu lenken. Auch die Komödie kennt die Wirksamkeit schweigender Gestalten im plastischen Sinne sehr wohl. In dem „Frieden" des Aristophanes treten die Eirene, die Opora und Theoria als stumme Personen auf. Man mag sich erinnern, daß in Athen zwei Statuen der Friedensgöttin waren, die eine im Prytaneum, eine andere mit dem Plutus im Arme. Es war also die Gestalt der Friedensgöttin den Athenern, welche das Drama des Aristophanes anschauten, durch die bildende Kunst bekannt. Diese Friedensgöttin wird durch des Trygäus und anderer Bemühungen aus der tiefen Kluft, in welche sie der Kriegsgott geworfen und mit Steinen überschüttet hat, mit der Opora und Theoria herausgezogen. Herzlich werden sie bei ihrem Erscheinen von Trygäus begrüßt: sein Entzücken ist die hehre Traubenspenderin, wenn er auch nicht gleich ein „Tausendeimerwort" finden kann sie anzureden (513); er heißt die Opora willkommen und rühmt das liebliche Gesicht der Theoria, die ihm köstlich in die Seele duftet

nach Waffenruhe und Narden (518). So werden die holden Gestalten in die Handlung hineingezogen; sie selbst schweigen. Aber die Wirkungen der Friedensgöttin werden sofort wahrgenommen: Trygäus schwelgt in ländlich idyllischem Entzücken; die Landleute, welche den Chor bilden, grüßen schon die Reben, die Feigenbäume, die sie in der Jugend gepflanzt haben, und stimmen ein Lob- und Danklied für die theure Göttin an (572 fg.). Sie selbst schweigt; die Frage des Trygäus, warum sie so stumm (640) sei, beantwortet sie nicht; sie zürnt und nur dem Hermes flüstert die „Lanzenschaftsverwünschungssüchtigste" (645) etwas ins Ohr, was auf den Grund ihres Zürnens schließen läßt. Auch die Opora, welche dem Trygäus von Hermes zur Frau gegeben wird, läßt sich diese Verbindung nur schweigend gefallen (690) und die Theoria, welche dem Rathe zugeführt wird, der sie schon früher besessen hatte, verhält sich stumm (678 fg.). Wie Opora dem Trygäus, so wird die Basileia, des Zeus Tochter, dem windigen Peisthetärus in der Komödie „Die Vögel" vermählt; auch sie nimmt nur schweigend den Jubel auf, mit welchem der Chor das seltsame Paar begrüßt und reicht nur schweigend dem lustigen Gatten die Hand (1744 fg.).

Zu dem Schweigen der Personen gesellt sich bei griechischen Dichtern in manchen Situationen die Verhüllung des Antlitzes. Die Sage, welche Pausanias (3, 20, 10) von dem Schweigen und der Verhüllung der Penelope erzählt, ist selbst die zarteste und zugleich plastische Poesie. Ikarius hatte dem Odysseus die Tochter zur Gemahlin gegeben, suchte aber denselben zu bestimmen seinen Wohnsitz in Lacedämon zu nehmen; er verfehlte bei Odysseus seine Absicht und bat die

Tochter bei ihm zu bleiben; als die Vermählten zur Reise nach Ithaka aufgebrochen waren, folgte er dem Wagen und wiederholte seine Bitte. Odysseus ließ der Penelope die Wahl, ob sie ihm freiwillig folgen oder mit ihrem Vater nach Lacedämon zurückkehren wolle: sie erwiederte nichts, sondern verhüllte sich; diese beredte Antwort des Schweigens und der Verhüllung bestimmte den Ikarius die Tochter mit dem Gatten ziehen zu lassen und an der Stelle, wo Penelope sich verhüllt hatte, ließ er der Göttin der Schamhaftigkeit eine Bildsäule setzen. Berühmt war auch bei den Alten das Gemälde des Timanthes, welcher die Opferung der Iphigenie dargestellt hatte; während der Schmerz der Umstehenden über das Schicksal der herrlichen Jungfrau in den Gesichtszügen sich kund gab, war das Haupt des Vaters, des trauernden Agamemnon, welcher den tiefsten Schmerz empfand, verhüllt und dieselbe Darstellung findet sich in einem pompejanischen Gemälde. Von dieser Verhüllung des schweigenden Schmerzes hatte in der Dichtung bereits Aeschylus in den Personen des Achilleus und der Niobe den kühnsten Gebrauch gemacht und manchem Athener der Zeit, in welcher die Frösche des Aristophanes aufgeführt wurden (405 v. Ch.), mochten die verhüllten Gestalten wie „Schaupuppen" der Tragödie vorkommen, wie sie Euripides in der genannten Komödie (913) bezeichnet. Aber Euripides selbst hatte in einem seiner älteren Dramen, in der Alcestis, welche 438 v. Ch. aufgeführt wurde, vielleicht auch durch den Vorgang des Aeschylus bestimmt, in der letzten Scene (1008—1163 Dind.) das Schweigen mit der Verhüllung zur Darstellung gebracht nicht ohne psychologische Vertiefung. Das Schweigen der verhüllten

Alceſtis, welche der dankbare Gaſtfreund Hercules dem Todesgotte wieder abgerungen und dem Admet zurückgebracht hat, iſt zunächſt durch den Umſtand verurſacht, daß Alceſtis den Todten angehört hatte, daß Admet das Wort der Begrüßung von ihr nicht vernehmen durfte, bevor die Todesweihe wieder von ihr genommen und das dritte Tageslicht erſchienen war (1144 fg.). Aber zugleich muß die Verhüllte dem Admet unbekannt bleiben, um Zeugin von dem Schmerze des Gatten, der das fremde Weib in ſein Haus aufzunehmen ablehnt, zu ſein und ſo die Erfahrung zu machen, wie groß die Liebe des Admet iſt. — Wie in der Niobe des Aeſchylus war der Schmerz bei Euripides in den Schutzflehenden (110 Dind.) in der Verhüllung des ſchweigenden Adraſtus wenn auch in geringem Maaße dargeſtellt worden; auch der troſtloſe Jammer der Hecabe trat in der gleichnamigen Tragödie (487 Dind.) vorübergehend in der Verhüllung auf. Nach dem Vorgange des Timanthes aber, welcher ſelbſt vielleicht aus Aeſchylus ſchöpfte[21]), mochte der Interpolator, der die Botenerzählung am Schluſſe der Iphigenie in Aulis verfaßt hat, verfahren, wenn er bei der Opferung der Iphigenie den Agamemnon (1550 Dind.) mit abgewandtem und verhülltem Antlitz weinen läßt[22]). Findet ſich doch in den Dichtungen des Euripides auch ſonſt die Verhüllung des Hauptes: ſo verhüllte ſich im erſten Hippolytus der keuſche Jüngling das Haupt, als er den Antrag verwerflicher Liebe aus dem Munde der Phädra vernommen hatte; ſo will in dem vorhandenen Hippolytus die Phädra von unreiner Liebe verzehrt im ſtillen Gemach, im verborgenen Grame, dem unſeligen Ziele des Todesgottes

zuſteuern, das Haupt mit dem Gewande beſchattend (134. Vgl. 243 Dind.).

Die neuere Poeſie hat bei dramatiſchen Perſonen das Schweigen in ſo umfangreicher Weiſe nicht zugelaſſen, wie wir es bei den ſtummen Perſonen des antiken Drama's fanden; ein Beiſpiel wie Pylades in der Electra des Sophokles, der eine durchaus ſtumme Rolle ſpielt, findet ſich in dem modernen Drama nicht; auch die Kinderrollen, welche in dem antiken Drama meiſt ſtumm ſind, wie Euryſakes in dem Ajas des Sophokles (544 fg.), die Söhne des Hercules in den Herakliden des Euripides, haben bei Shakſpere eine beſtimmte Individualität durch Rede gewonnen, wie der kleine Sohn Macduff's im Macbeth (4, 2) beweiſt. Was wir aber ſonſt an dem Schweigen in antiken Dichtungen wahrgenommen haben, daß es der Stimmungspoeſie dient und dieſe durch den Contraſt vertieft wird, finden wir in der neueren Poeſie in reichem Maaße. Unſere größten Dichter, liebevolle Verehrer der Griechen, von ihrem bildenden Einfluſſe tief berührt, haben auch das Schweigen zur Hervorbringung tiefer Stimmungspoeſie verwandt. Das Schweigen des Schmerzes, bei den Alten ſo häufig dargeſtellt, begegnet uns auch in Göthes Iphigenie. Der herrlichen Tochter Agamemnons war es erſpart worden, die Ermordung des Vaters in der Heimath zu erleben; in prieſterlichem Dienſte der Retterin Diana in Tauri lebte ſie unbekannt mit den Gräueln der Mutter. In Göthe's Drama erfährt ſie dieſelben durch Pylades, welcher der Fremden ein Fremder gegenüber ſteht. Sie hat in dem Vater, wie ſie zu Thoas ſagt, ſeit ihrer erſten Zeit das Muſter des vollkommenen Mannes geſehen; ſein Untergang am

eignen Heerde durch die eigne Gattin erfüllt ihr Herz mit unendlichem Leid. Sie giebt es dem fremden Manne nicht durch Worte zu erkennen; sich verhüllend entfernt sie sich von ihm mit dem Ausdrucke: „Es ist genug, du wirst mich wiedersehn" (2, 2), sie verschweigt ihre schmerzlichen Empfindungen; sie will keinen Zeugen ihrer Seelenbewegung haben. In der Einsamkeit wird die Hohe, die es durch ein hartes Geschick gelernt hat, Herrin ihrer selbst zu sein, auch Herrin ihres Schmerzes. — Ein Schmerz anderer Art, aber ein nicht minder tiefer ist es, der den Max Picolomini in Schiller's Wallenstein in ein langes Schweigen wirft. Er hat im Wallenstein nur den großen Mann und die reine Seele gesehen; er hat den Eröffnungen seines Vaters, welche die verrätherischen Pläne Wallenstein's enthüllten, nur Unglauben entgegengesetzt; aus dem Munde des geliebten Feldherrn selbst, dem er auch das schönste Lebensglück verdanken wollte, muß er erfahren, daß dieser den Schweden sich verbinden will. Wallenstein sieht die Bewegung Picolomini's:

Ich hab' dich überrascht. Antwort' mir nicht,
Ich will dir Zeit vergönnen, dich zu fassen.

Max steht lange unbeweglich in schmerzvollem Schweigen. Um so stärker wirken die Worte, die sein liebevoller und reiner Freimuth gegen Wallenstein äußert.

Wie Iphigenie bei Göthe hatte auch Cordelia im König Lear um den Vater den bittersten Schmerz zu empfinden. Als sie das unselige Loos des verstoßenen Greises durch Briefe erfährt (4, 3), liest sie dieselben im Beisein des Edelmanns, der sie überbrachte; sie kämpft mit ihrem Schmerze,

Geduld und Kummer stritten,
Wer ihr den schönsten Ausdruck lieh. Ihr saht

Regen bei Sonnenſchein, — dem war ihr Lächeln,
Und ihre Thränen ähnlich, aber ſchöner.
Das ſel'ge Lächeln auf der reifen Lippe
Schien von den Gäſten ihrer Augen nichts
Zu wiſſen, die von dort wie Perlen tropften
Von Diamanten. Kurz, die Trauer wäre
Ein vielgeſucht und köſtlich Ding, wenn ſo
Sie jedem ſtände.[23])

Dieſes ſchöne Bild der Trauer, die ſich nur ſchweigend äußert und erſt ſpäter in abgebrochenen Worten auf den Grund des Leids hinweiſt, iſt ganz dem Charakter gleich, in welchem Cordelia ſchon im Eingange des Drama's erſcheint. Ihre wortkarge Seelentiefe verſchmäht es das Wort der Liebe zu mißbrauchen; in ihrem Grundſatz „zu lieben und zu ſchweigen" (1, 1) ſteht ſie dem liebeleeren Herzen und heuchleriſchen Wortgepränge der Schweſtern gegenüber, wie das Schweigen der Kaſandra der lügneriſchen Wortfülle der Klytämneſtra im Agamemnon des Aeſchylus. Und wie Iphigenie ſucht ſie, von Leid über das Schickſal des Vaters erfüllt, die Einſamkeit, „allein mit ihrem Gram zu ſein" (4, 3). — An das ſchmerzvolle Schweigen der Niobe, deren Herz im Grame bricht und verſteinert, wird der Leſer des Macbeth erinnert durch Malcolms Worte an Macduff (4, 3). Mit Widerſtreben hatte Roſſe endlich ausgeſprochen, daß Macduff's Schloß überfallen, ſein Weib und ſeine Kinder grauſam erwürgt ſind; die Stimmung und Geberde des ſchweigenden Macduff ſchildert Malcolm mit dem Ausrufe:

Gnäd'ger Gott!
Ei Mann! zieht nicht den Hut ſo in die Stirn,
Gebt Worte eurem Weh; Schmerz, der nicht ſpricht,
Raunt in's beſchwerte Herz ſich, daß es bricht.

Zu dem Schmerze des Macduff gesellte sich das Bewußtsein einer Schuld; um seiner Sünden willen, spricht er aus, sind die Seinen erwürgt. — Das Schweigen des Schmerzes in Folge eines Schuldbewußtseins begegnet uns in höchst nachhaltiger Weise, zugleich durch den stärksten Contrast gehoben, in Schiller's Jungfrau von Orleans.

In einem großen Momente, in welchem alle Blicke der Fürsten und des Volkes mit Dankbarkeit und Verehrung auf die Retterin des Vaterlandes gerichtet sind, in welchem die höchsten Ehren sie umgeben, erhebt der Vater der Jungfrau die schwere und unbegründete Anklage, daß sie die großen Thaten des Patriotismus durch des Teufels Kunst vollbracht habe, und steigert dieselbe zu der spitzfindigen Frage: „Antworte mir im Namen des Dreieinen, gehörst du zu den Heiligen und Reinen?" In der allgemeinen Stille, während Aller Blicke auf sie gespannt sind, steht die Jungfrau unbeweglich und schweigt. Es schweigt jetzt dieselbe Jungfrau, deren poesievolle Beredsamkeit so eindringend hervortrat, wenn es galt das Vaterland zu verherrlichen, die Feinde desselben zu versöhnen, den König selbst zu mahnen, die Schuld des zum Feinde in Liebe verirrten Herzens in einsamer Selbstanklage zu gestehen. Aber diese Schuld gerade, deren das empfindliche Gewissen sie anklagt, läßt sie einer Anklage gegenüber verstummen, von der, wie Alle erwarten, sie sich reinigen könnte; aber nicht die Bitten der Agnes Sorel, des la Hire und Dunois, nicht die Aufforderung des Erzbischofs vermögen die Jungfrau die wiederholte Anklage des Vaters zu widerlegen, in der sie eine Züchtigung Gottes sieht für den Abfall von dem Gebote: „Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren

mit ſünd'gen Flammen eitler Erdenluſt." Daß der König, Agnes Sorel, der Erzbiſchof, Burgund, La Hire, Du Chatel an ihr irre werden und ſich entfernen, rührt ſie nicht; dem Vertrauen des Dunois und ſeinen wiederholten Bitten ſetzt ſie Schweigen entgegen und weiſt ſeine dargebotene Hand ab; auch in der Verbannung, von Raimond begleitet ſetzt ſie das Schweigen fort, nimmt ſchweigend die freundliche Behandlung der Köhler auf und erträgt es ſchweigend, daß ſie von dem ankommenden Köhlerknaben als die Hexe von Orleans bezeichnet und gemieden wird. Erſt als ſie durch die Schmach für das Verbrechen, das ſie nicht begangen, die Schuld des Herzens, den Feind des Vaterlandes geliebt zu haben, geſühnt glaubt, da bricht ſie ihr langes Schweigen gegen den treuen Raimond, der ſie in der Noth begleitet. Auf das ununterbrochene Schweigen der Jungfrau in den verhängnißvollen Momenten hatte der Dichter ſchon in dem Prologe des Dramas tiefſinnig und mit Anwendung des Contraſtes vorbereitet. Schon in den beiden erſten Scenen des Prologes iſt die Jungfrau gegenwärtig, aber ſtumm und ohne Antheil bei der Verlobung ihrer Schweſtern, ohne Selbſtvertheidigung gegen die Anklagen ihres Vaters, ohne Zuſtimmung zu den liebevoll vertheidigenden Reden Raimond's, immer ſchweigend; erſt in der dritten Scene, als Bertrand mit dem Helme erſcheint und das ahnungsvolle Abenteuer, wie er zu demſelben gelangt ſei, erzählt hat, ſpricht die Jungfrau die erſten Worte: „Gebt mir den Helm". Im Gegenſatze zu ihrem langen Schweigen, in welchem ihr Herz den Schweſtern, dem Vater, dem liebenden Raimond gegenüber kalt zu ſein ſcheint, eröffnet ſie mit Wärme die reinen Quellen inniger Naturempfindung in

der Einſamkeit in poeſiereicher Fülle (Prol. Sc. 4). Durch ihr Schweigen iſt ſie gleich im Anfange des Drama's in die Sphäre eines höher berufenen Daſeins erhoben und mit plaſtiſch ſchönen Worten deutet ihr Bewunderer Raimond auf ihr hohes Weſen hin; aber auch die dunkle, Unheil verheißende Ahnung wird gleich im Anfange des Drama's (Prol. Sc. 2) in uns erweckt durch des Vaters Worte:

Ich ſchweige. Ich will ſchweigen.
Soll ich mein eigen, theures Kind anklagen?
Ich kann nichts thun als warnen, für ſie beten.

Das Schweigen des Schmerzes, dem eine Schuld zugeſellt iſt, hat einen wirkſamen Ausdruck auch in der Pentheſilea Heinrichs von Kleiſt gefunden. Wie für das Bacchantiſche und Mänadiſche in dieſem Drama nach R. Gottſchall's Bemerkung der klaſſiſche Ausdruck gefunden iſt, ſo erinnert auch das Schweigen der Pentheſilea an klaſſiſche Vorbilder. Die Amazone hat den Achilleus, von dem ſie geliebt wird, den ſie ſelbſt liebt, in mänadiſcher Wuth getödtet; bei ſeiner Leiche ſteht lautlos die Grauenvolle, wie Meroe berichtet,

Und blicket ſtarr, als wär's ein leeres Blatt,
Den Bogen ſiegreich auf der Schulter tragend,
In das Unendliche hinaus und ſchweigt.
Wir fragen mit geſträubten Haaren ſie,
Was ſie gethan. Sie ſchweigt. Ob ſie uns kenne?
Sie ſchweigt. Ob ſie uns folgen will. Sie ſchweigt.

Das Schweigen aus Schuldbewußtſein, wenn dasſelbe auch nur leiſe von dem Dichter berührt iſt, tritt uns in der tiefſten pſychologiſchen Motivirung in der Perſon Ottiliens in Göthe's Wahlverwandtſchaften ent-

gegen. Sie hatte „den reinen Vorſatz gehabt Eduarden zu entſagen, ſich von ihm zu entfernen und hoffte ihm nie wieder zu begegnen"; in jener Erſtarrung des Schmerzes über den von ihr verſchuldeten Tod des Kindes waren ihr die Augen über das Verbrechen geöffnet worden, in dem ſie befangen war. Gegen ihren Willen tritt ihr Eduard in dem Wirthshauſe auf der Reiſe entgegen (296); von nun an und nach ihrer Rückkehr nach dem Schloſſe Eduards, das ſie ihm entſagend verlaſſen hatte, in ſeiner und Charlottens Geſellſchaft verharrt ſie im Schweigen, das ſie wie ein Ordensgelübde, vom eignen Gefühl gedrungen, über ſich genommen hat. Erſt bei ihrem Tode, der durch verſchwiegene Verſchmähung der Speiſe vorbereitet, durch Mittlers Erörterungen über das ſechste Gebot Herz brechend herbeigeführt wird, eröffnet ſie für Eduard zu wenigen Worten (305) wieder den Mund. Dieſes Schweigen der Entſagung iſt die Conſequenz ihrer tief innerlichen Natur. Geneigt und voll Bedürfniß alles Gelernte innerlich zu verarbeiten iſt ſie niemals ſchnell fertig zu dem Worte. Ihre feine Beobachtungsgabe müßte ihr den Stoff geben zur Unterhaltung in der Geſellſchaft; aber ihr tiefes Gemüth, ihr innerliches Weſen machen ſie wortkarg im äußeren Leben und ſie vertraut ihr empfundenes Denken charakteriſtiſch einem Tagebuche an. Ihre wortarme Tiefe bildet einen poetiſchen Contraſt gegen die klare Beſonnenheit Charlottens und die glänzende Aeußerlichkeit Lucianens. In geſteigerten Momenten des Gemüthslebens, wenn ſie mit abwehrender Bitte widerſtrebt, äußert ſie ſich nicht in Worten, ſondern ſchweigend in vielſagenden Geberden. „Sie drückt", wie der Gehülfe an Charlotten ſchreibt, in ſolchen Fällen „die flachen

Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte" (S. 50). Mit dieser Geberde und diesem Blicke steht sie Eduard in tiefem Schweigen gegenüber in jener entscheidenden Zusammenkunft während der Reise, als sie im Begriff ist in die Pension zurückzukehren. Sie setzt dieses Schweigen am anderen Tage fort; „Eduard bittet sie inständig nur ein Wort zu reden, ihren Willen zu erklären; er wolle allen ihren Willen, schwört er, aber sie schweigt. Nochmals fragt er sie liebevoll und dringend, ob sie ihm angehören wolle. Wie lieblich bewegt sie, mit niedergeschlagenen Augen, ihr Haupt zu einem sanften Nein. Er fragt, ob sie nach der Pension wolle. Gleichgültig verneint sie das. Aber als er fragt, ob er sie zu Charlotten zurückführen dürfe, bejaht sie's mit einem getrosten Neigen des Hauptes".

Wenn dieses Schweigen Ottiliens, wie tief auch durch ihre Naturbestimmtheit bedingt, aus einem Schuldbewußtsein hervorgeht, so ist für Parcival in Wolfram von Eschenbach's Dichtung das Schweigen auf der Gralburg zu einer unfreiwilligen Schuld und dadurch verhängnißvoll für ihn geworden. Als Parcival von der Gralburg hinwegreitet, muß er die Scheltworte des Knappen hören, der ihn eine Gans nennt, weil er den König seinen Wirth nicht gefragt habe. Die Folgen seines Schweigens erfährt Parcival aus Sigunens Munde; sie verwünscht ihn mit Vorwürfen, daß er den König Anfortas durch eine Frage von seiner Krankheit nicht befreit habe; er hat durch diese Unterlassung das König-

thum des Grals verſcherzt und eine Stimmung des zweifelnden Unmuths bemächtigt ſich ſeiner. Sein Schweigen entſprang aus einem noch unbeholfenen, nicht durchgebildeten Gemüthe und ſteht im Gegenſatz gegen ein früheres Uebermaaß im Reden. Die Neigung des kindlichen Fragens, welche der Knabe Parcival in der Einſamkeit der mütterlichen Erziehung befriedigt hatte, war durch den Unterricht des Gurnemanz von Graharß eingeſchränkt worden. Aber ſchon der Conduiramur gegenüber hatte der Jüngling das Wort des Gurnemanz „Fraget nicht zu viel" zu ängſtlich befolgt. In dem reichgeſchmückten Saale der Gralburg erhält Parcival ſeinen Platz neben dem Könige Anfortas, dem Bilde tiefen Leidens. Viele Ritter ſind verſammelt; ein Knappe tritt in den Saal und trägt einen bluttriefenden Speer umher; allgemeine Wehklage wird laut; Parcival ſieht und hört, richtet aber keine Frage an den König, ſondern ſchweigt. Die jungfräuliche Königin Repanſe de Schoie, reines Herzens, ohne Falſchheit, trägt den Gral herbei und ſetzt ihn vor den König und ſeinen Gaſt; eine glänzende Bewirthung erfolgt durch die Wunderkraft des Grals. Parcival bemerkt den Reichthum und das große Wunder, aber gedenkt des Gurnemanz und meidet das Fragen. Ein Knappe bringt dem König ein koſtbares Schwert; dieſer ſchenkt es dem Gaſte, dabei ſeiner Verwundung gedenkend. Parcival ſchweigt. Das Geſchirr der Mahlzeit wird weggetragen; in einem Vorgemach durch die geöffnete Thür ſieht Parcival den allerſchönſten alten Mann auf einem Spannbette ruhen; aber alles Seltſame, Wunderbare, Geheimnißvolle reizt ihn nicht zu einer Frage; er ſchweigt. Derſelbe Zug des Träumeriſchen tritt ſchon hier hervor, der ſpäter ſich ſeiner bei

dem Anblick der drei Blutstropfen im Schnee bis zur Selbstvergessenheit bemächtigt, welche durch das Andenken an seine Gemahlin Conduiramur in ihm bewirkt wurde. So werden auch Hüon und Scherasmin in Wieland's Oberon (4, 19) der Gegenwart durch liebevolles Träumen des Gemüths entrückt. Es ist ein schönes Bild auch für unsere Anschauung, wenn wir sehen, wie beide dem Lauf des Euphrats nachziehen, von Palmen und Gebüsch vorm Sonnenstrahl geborgen, durchs schönste Land der Welt, aber stillschweigend, ohne ein Wort zu reden, wiewohl es an Stoff zum Reden nicht gebrach; der eine von dem Traumbilde beherrscht, in welchem ihm die künftige Königin seines Herzens gezeigt ist, der andere mit seinem Sinnen von dem schönen Euphratthale an das Ufer der Garonne, wo er als Kind den ersten Strauß gepflückt hat, zu dem kleinen Orte seiner Geburt versetzt, wo er das erste Licht gesogen, den ersten Schmerz, die erste Lust empfand. In seinen Empfindungen ist auch die Dankbarkeit verborgen. Dieses Schweigen aber in Folge dankbarer Freude begegnet uns auch in Göthe's Iphigenie. Als sie von dem Fremdlinge, den sie noch nicht als ihren Bruder kennt, vernommen hat, daß Oreſtes und Electra leben, da ruft sie von dankbarer Freude über dieses Glück überwältigt aus:

Goldne Sonne, leihe mir
Die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
Vor Jovis Thron! denn ich bin arm und stumm.

Ihre Dankbarkeit in Worten auszudrücken fühlt sie sich zu schwach und ruft eine hülfreich vertretende Gottheit an. Ihr Verstummen kann durch Shakspere's Worte interpretirt werden: „Schweigen", sagt Claudio in Viel Lärmen um Nichts, „ist der beste Herold der Freude;

ich wäre nur wenig glücklich, wenn ich ſagen könnte, wie ſehr ich's bin". Aber dieſes Schweigen Iphigeniens iſt zugleich das erſte Glied einer herrlichen Steigerung geworden; als ſie aus des Fremden Munde erfahren hat, daß er ihr Bruder iſt, da bricht der Strom dankbar frommer Freude aus ihrem Innern hervor in reichem Ausdruck; das hohe plaſtiſche Bild, das ſie von der „Erfüllung" entwirft, vergegenwärtigt ihr Glück und aus dem ſchönen Gleichniß, durch welches ſie die geſparten, lang' und weiſe zubereiteten Geſchenke der Götter preiſt (2, 2 S. 46), ſpricht ihre tiefe Demuth. Zuletzt vollendet ſich der Ausdruck des reinen Glückes, das ſie im Beſitze des wiedergefundenen Bruders empfindet, in dem ſchönen Bilde, aus welchem die Liebe zum heimathlichen Griechenlande tönt:

Es quillet heller
Nicht vom Parnaß die ew'ge Quelle ſprudelnd
Von Fels zu Fels ins goldne Thal hinab,
Wie Freude mir vom Herzen wallend fließt,
Und wie ein ſelig Meer mich rings umfängt.

Bei den Beiſpielen, die wir aus neueren Dichtern hervorgehoben haben, iſt im Vorübergehen ſchon auf den Contraſt hingewieſen worden, durch welchen die Stimmungspoeſie des Schweigens in einzelnen Fällen ſtärker und tiefer hervortritt; dieſen Contraſt hat Shakſpere im Kaufmann von Venedig in der ſchärfſten Weiſe bewirkt durch die Gegenüberſtellung Antonios und Grazianos. Zu den Charakterzügen des trübe geſtimmten Antonio gehört auch die Wortkargheit, ein relatives Schweigen; daſſelbe iſt unverſtändlich für den heitern, zungenfertigen Graziano, deſſen Grundſatz iſt, daß Schweigen nur an geräucherten Zungen und jungfräulichen Seelen zu empfehlen iſt. Graziano verurtheilt, den Charakter

Antonio's mißdeutend, mit vordringlichem, wenn auch liebevollem Rathe das Schweigen desſelben:

Es giebt ſo Leute, deren Angeſicht
Sich überzieht gleich einem ſteh'nden Sumpf,
Und die ein eigenſinnig Schweigen halten,
Aus Abſicht, ſich in einen Schein zu kleiden
Von Weisheit, Würdigkeit und tiefem Sinn;
Als wenn ſie ſagten: Ich bin Herr Orakel,
Thu' ich den Mund auf, rühr' ſich kein Maus.

Im Gegenſatze zu dieſer ſcharfen Verurtheilung wird Graziano's Geſchwätzigkeit von Baſſanio auf ihren Werth zurückgeführt: „Graziano ſpricht unendlich viel Nichts, mehr als irgend ein Menſch in ganz Venedig. Seine vernünftigen Gedanken ſind wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu verſteckt: ihr ſucht den ganzen Tag, bis ihr ſie findet, und wenn ihr ſie habt, ſo verlohnen ſie das Suchen nicht."

Was wir bei den Alten wahrgenommen haben, daß in ihren Dramen ganz ſtumme oder in einzelnen Scenen ſchweigende Perſonen vorkommen, läßt das moderne Drama bei ſeiner vorherrſchenden Neigung zur individuelleren Geſtaltung und Zeichnung der Charaktere nur in beſchränktem Maaße und unter beſonderen Umſtänden zu. Wir finden bei Shakſpere im Titus Andronicus, daß Lavinia von der fünften Scene des zweiten Actes an *ſchweigend* in allen den Scenen gegenwärtig iſt, in welchen ſie auftritt. Ihr Schweigen iſt ein unfreiwilliges; denn die Geſchändete iſt von der ruchloſen Bosheit der Schänder auch der Zunge beraubt worden. Wie ſehr auch das Drama Titus Andronicus durch den Ueberfluß dargeſtellter Gräuel abſtößt, es iſt doch bewunderungswürdig, wie geſchickt der jugendliche Dichter die unfreiwillig ſchweigende

Lavinia in die Handlung hineinzieht; Lavinia, „der Spiegel alles Weh's, redet in Zeichen" (3, 3); für ihr unendliches Leid werden andere, wie Marcus und Titus, die Interpreten (2, 5; 3, 1); mit verſtümmelten Armen weiſt ſie in Ovid's Metamorphoſen in der tragiſchen Geſchichte von Philomele's Schändung und des Tereus Argliſt auf ihr eignes Schickſal hin (4, 1). Zu dem ſceniſchen Unternehmen, mit welchem Shakſpere die unfreiwillig ſchweigende Lavinia in einer Reihe von Scenen auftreten ließ, war er durch die Erzählung Ovid's veranlaßt worden. Nach derſelben ſucht Procne, nachdem ſie Philomele's Elend durch das Gewebe in ſtarrem, ſchweigendem Entſetzen (Ovid. Met. 6, 583 fg.) erfahren hat, die Schweſter auf; vor ihr ſteht die Unglückliche mit niedergeſchlagenem Blick und will ſchwören, daß durch Gewalt die Schande ihr angethan wurde, muß aber die Hand ſtatt der Stimme gebrauchen (608). Das dramatiſche Leben, welches in Ovid's Erzählung herrſcht, verdankte der Dichter auch dem Drama des Sophokles, in deſſen „Tereus" die geſchändete, der Zunge beraubte Philomele in unfreiwilligem Schweigen auftrat, wie Lavinia bei Shakſpere. Den Umſtand, daß die Jungfrau von Orleans in den beiden erſten Scenen des Prologs eine ſtumme Rolle ſpielt, kann man geneigt ſein auf antike Vorbilder zurückzuführen, da auch ſonſt, wie H. Hettner mit Feinheit nachgewieſen hat [24]), antike Einflüſſe in dieſem Drama wahrgenommen werden.

Von jener Plaſtik, durch welche in dem antiken Drama die Dichter in den ſchweigenden Perſonen auf die Anſchauung wirkten, hat Shakſpere in der letzten Scene des Wintermärchens einen kühnen Gebrauch ge-

macht. Erſt am Schluſſe dieſer Scene öffnet Hermione die Lippen zu den Worten:

Ihr Götter, blickt herab,
Und Gnade gießt aus euren heil'gen Schalen
Auf meiner Tochter Haupt! — O ſprich, mein Einz'ges,
Wie du gerettet wardſt, wo du gelebt,
Wie her zum Vater kamſt. Denn wiſſe du,
Ich, — durch Paulina hörend, das Orakel
Gab Hoffnung, daß du lebſt, — verbarg mich hier,
Den Schluß erwartend.

Hermione hatte ſich 16 Jahre hindurch verborgen gehalten und galt für todt; erſt als ihre Tochter Perdita wieder gefunden iſt, tritt ſie wieder ins Leben und in das Bündniß mit dem reuevollen Gatten. Das Wiederſehen wird ganz dem märchenhaften Charakter des Drama's gemäß durch eine Scene eingeleitet, in welcher Hermione im Hauſe der Paulina als Statue erſcheint, in deren Anſchauung Leontes ſchmerzvoll entzückt iſt, von welcher Perdita ſich Segen erbittet. Erſt als das lebende Bild in ſchweigender Freundlichkeit die tiefe Reue des Leontes wahrgenommen hat, wie die verhüllte Alceſtis die Liebe des Admet, ſteigt ſie ſchweigend herab an das Herz des Leontes und öffnet nur zum Segen der Tochter die Lippen. Es iſt bemerkenswerth, daß Shakſpere zu dieſer plaſtiſchen Darſtellung der ſchweigenden Hermione in der Quelle, aus welcher er den Stoff des Wintermärchens ſchöpfte, in Robert Greene's Erzählung von Doraſtus und Faunia auch nicht den Fingerzeig fand; wie ſehr aber auch die als Statue erſcheinende Hermione an die plaſtiſchen Geſtalten des antiken Drama's erinnern mag, ihre Erſcheinung ſcheint doch der Pantomime, dem ſtummen Spiele (dumb show) des alt-

engliſchen Drama's verwandter zu ſein. In dieſen Pantomimen wirkten die Schauſpieler ſchweigend nur durch Geberden. Shakſpere hat eine ſolche im Hamlet unmittelbar vor der Aufführung des Drama's von der Ermordung Gonzago's angewandt. Dieſes ſtumme Spiel war eine kindliche Plaſtik für die Schauluſt eines noch leicht befriedigten Publicums und hat ſeine Blüthezeit vor Shakſpere; umfangreich kam es vor in dem Drama Gordobuc von Norton und Sackville (1565), in welchem jeder der fünf Acte durch Muſik und Pantomime eingeleitet wird; in dem früher fälſchlich Shakſpere zugeſchriebenen Drama Lokrine, in welchem vor jedem Acte Akte mit Perſonen der antiken Sage, wie Perſeus und Andromeda, Hercules und Omphale, Jaſon und Medea die Handlung ſchweigend andeutet; in Lilly's Endimion (2, 2), in dem zweifelhaften Perikles von Tyrus zu Anfang des dritten Actes. Wenn Shakſpere dieſes ſtumme Spiel im Hamlet noch zuließ, in demſelben Drama, in welchem der Prinz gegen die Schauſpieler klagt, daß die Gründlinge im Parterre von nichts wiſſen als von ſtummen Pantomimen und Lärm (3, 2), ſo geſchah es wohl in der bewußten Abſicht, das in einem veralteten Stilcolorit verfaßte Drama von Gonzago's Ermordung auch mit veraltetem ſceniſchen Apparat, wie das ſtumme Spiel war, darzuſtellen[25]). Wenn wir aber das Schweigen in Göthe's Iphigenie und in Schiller's Jungfrau und in dieſem Drama in großer Ausdehnung angetroffen haben, ſo werden wir nicht abgeneigt ſein es mit dem plaſtiſchen Stile in Verbindung zu bringen, der die Iphigenie bei aller Tiefe und Innerlichkeit der antiken Dichtung an die Seite ſtellt, der in Schiller's Jungfrau ſo fruchtbar zur anſchaulichen Geſtaltung ge-

wirkt hat[25]). So gelangt auch in Göthe's Wahlverwandtſchaften Ottiliens Schweigen zur ſchönſten Verwendung, indem es ſich mit der plaſtiſchen Erſcheinung des lebenden Bildes vereinigt, in jener von dem Architekten ſo ſinnvoll veranſtalteten Darſtellung der göttlichen Mutter und des Kindes, in welcher „Ottiliens Geſtalt, Geberde, Miene, Blick alles übertraf, was je ein Maler dargeſtellt hat" (S. 205). — Der ungeheure Schmerz, welchen Brunhild in Geibel's gleichnamigem Drama über Täuſchung und Ehrenkränkung ſchweigend empfindet, läßt ſich in Stärke und Dauer dem Schmerze der Niobe vergleichen; der moderne Dichter vermied es dieſen Schmerz und dieſes Schweigen in dem plaſtiſchen Bilde vor das Auge des Zuſchauers zu ſtellen, wie es Aeſchylus in der Niobe gethan hat; aber wenigſtens in der Erzählung Hagen's tritt das Schweigen Brunhild's in der Vereinigung mit plaſtiſcher Anſchaulichkeit hervor:

Zur Stunde, da vom Sonnenwendenfeſt
Sie heimkam, löſte ſie ihr wallend Haar,
Und Mantel, Kron' und Spangen von ſich legend
Beſtieg ſie ſtumm ihr greiſenklaug Bett.
Dort, wie ein Erzbild, lag ſie nun zwei Tage,
Zwei Nächte, wortlos, ohne Speiſ' und Trank,
So ganz in ſich verſunken, daß ſie kaum
Ein Glied geregt. Doch ſchlief ſie nicht, denn finſter,
Weit offen glomm ihr brennend Aug' empor,
Und ſichtbar über Stirn und Brauen zogen
Wie Wolkenſchatten die Gedanken ihr,
Als reift ein furchtbar Schickſal ſie im Innern.
Erſt heut aus dieſer Starrheit fuhr ſie auf.

Auch von der Verbindung der Verhüllung mit dem Schweigen finden wir Beiſpiele bei Neueren und es iſt bemerkenswerth, daß dieſelben gerade in Dichtungen vorkommen, in denen der Stoff aus der antiken Welt

entlehnt ist. Shakspere folgte einer antiken Quelle, dem Plutarch, unmittelbar, wenn im Julius Cäsar Antonius in der Leichenrede sagt:

Als der große Cäsar Brutus sah,
Warf Undank, stärker als Verrätherwaffen,
Ganz nieder ihn; da brach sein großes Herz,
Und in den Mantel sein Gesicht verhüllend,
Grad am Gestell der Säule des Pompejus,
Von der das Blut rann, fiel der große Cäsar.

Die Verhüllung der Iphigenie bei Göthe in dem schmerzlichen Augenblicke, als sie aus des Pylades Munde die Ermordung des Vaters erfahren hat, erwähnten wir schon früher; in Heinrich von Kleist's Pentheſilea verhüllt Prothoe die unglückliche schweigende Königin (S. 233 der Tieckschen Ausgabe); in Geibel's Sophonisbe verhüllt sich die Heldin vor Schmerz, als sie sich von dem bewunderten Scipio getäuscht glaubt, in der Befürchtung, sie werde in Fesseln hinter Scipio's Wagen schreitend dem Pöbelschwarm beim Triumph zur Schau gestellt werden (S. 118).

Bei der Wichtigkeit, welche die Alten dem Schweigen beigelegt haben, mag es auffallen, daß sie dasselbe nicht zur mythischen Person erhoben haben; als poetische Person erscheint es bei Horaz (Carm. 4, 8, 23) mit der Eigenschaft des Neides; dem Schlafe ist es als Person zugesellt bei Ariosto (Rasender Roland 2, 94) in einer sehr ausführlichen Darstellung, in welcher auch das braune Gewand und die Fußbekleidung des Schweigens hervorgehoben werden.

II.

Das Verſchweigen.

Die Verſchwiegenheit hat Göthe in den römiſchen Elegien (20) Städtebezwingerin, Fürſtin der Völker, eine herrliche Göttin genannt, die ihn ſicher durchs Leben geführt habe. In der Dichtung dagegen hat das Verſchweigen oft die entgegengeſetzte Folge und das Unheil iſt an daſſelbe geknüpft. Es iſt nicht immer an ſich ſchon von poetiſcher Wirkung, ſondern oft wie im Drama ein Motiv, welches zur Herbeiführung einer Kataſtrophe nicht entbehrt werden kann, und gleicht oft der drückenden Schwüle der Luft, welche dem Ausbruch eines Gewitters vorangeht. In der antiken Poeſie machen Orakel oder Prophezeiungen dieſen ſchwülen unheimlichen Eindruck nicht bloß durch das, was ſie verkünden, ſondern namentlich durch das, was ſie verſchweigen. Die Orakel ſind meiſtens ein Verſchweigen im Reden. Nicht mit klarem, unzweideutigem Wort wird das künftige Ereigniß ausgeſprochen, ſondern in einer Verhüllung, mit Auslaſſung weſentlicher, für das Verſtändniß unentbehrlicher

Momente, in doppelsinnigen Worten, und die bildliche Rede, die Metapher, diese „Wünschelruthe, durch welche der Dichter so oft die verborgensten Tiefen der Natur und des Menschenherzens aufschließt", sie dient in dem Orakel oft dazu den Sinn desselben zu verbergen. In der Komödie wie in den Rittern des Aristophanes (1014 — 1095) bewirkt dieser dunkle und bildliche Räthselstil der parodisch nachgebildeten Orakel das komische Mißverständniß und die komische Auslegung. Größer ist die Wirkung dieses Stils in der Tragödie. Kasandra im Agamemnon des Aeschylus weissagt das nahe Verderben des Fürsten durch seine Gemahlin; sie nennt weder Agamemnon's, noch Klytämnestra's Namen (1059—1063 Schneidew.; 1067—1070); in gesteigerter Angst ruft sie im Bilde aus: „halt von der Kuh fern den Stier; in weitem Mantel fängt sie den schwarzgehörnten ein mit arger List" (1084—1089). Für den Chor sind diese Weisungen unbestimmt, unklar, räthselhaft (1071), sie fördern nicht seine Erkenntniß, sondern dienen der Absicht des Dichters eine ahnungsvolle, unheimliche, beklommene Stimmung hervorzurufen (1090 — 1095). In ähnlicher Weise war schon Homer zu Werke gegangen in der Odyssee (20, 351 fg.) in der Weissagung des Sehers Theoklymenos, welche die verblendeten Freier verlachen. Diese Beschaffenheit der Weissagung oder des Orakels, ein Verschweigen im Reden zu sein, ist daher der dunkle Grund, aus welchem tragische Schicksale unter Mitwirkung der betheiligten Personen hervorbrechen. Kasandra im Agamemnon (1136) vergleicht ihre Seherspräche der Verhüllung der neuvermählten Braut; so in den Schleier des Verschweigens sind auch die Orakel gehüllt, welche das Schicksal des

Oedipus in der Tragödie des Sophokles veranlaſſen, und dieſes Schweigen, welches das Orakel der wichtigſten Frage des Oedipus entgegenſetzt, geht mit anderem vielſeitigen Schweigen und Verſchweigen Hand in Hand zur Herbeiführung der ſchrecklichſten Schickſale. Die wichtigſte Frage, welche Oedipus an das Orakel in Delphi richtete, betraf ſeine Abſtammung; von einem weinberauſchten Gaſte hatte er das Wort vernommen, er ſei nicht der Sohn des Polybus; von ſeinem Zweifel hofft er Befreiung durch das Orakel, zu welchem er heimlich ohne Wiſſen des Polybus und der Gemahlin deſſelben zieht. Aber zu der Frage nach der Abſtammung des Oedipus verhält ſich Phöbus ſchweigend (789 Schneidew.); etwas Anderes, Furchtbares und Unſeliges wird ihm geweiſſagt; er werde der Mutter ſich vermählen, ein Geſchlecht zum Gräuel für die Menſchen zeugen; er werde der Mörder des Vaters ſein, der ihn erzeugt. Dieſes Orakel geht in Folge eines allſeitigen Verſchweigens in Erfüllung. Nicht bloß Phöbus ſelbſt hat es unterlaſſen die offene Frage des Oedipus nach ſeiner Herkunft offen und unverhüllt zu beantworten; auch Polybus und Merope, von dem gekränkten Oedipus über ſeine Herkunft befragt, hatten ihn über den wahren Thatbeſtand nicht aufgeklärt (783 fg.), und der leidenſchaftlich geartete Jüngling, von der Unruhe über ſeine Abſtammung gepeinigt, verläßt Korinth für immer. Als er nach Theben kam, unbewußt mit der Ermordung des Vaters belaſtet und nach der Löſung des Sphinxräthſels mit der Herrſcherwürde und der Hand der Königin belohnt, hätten zwei Perſonen die unſelige Verbindung mit der Mutter verhindern können, ein Sklave und Tireſias; aber beide ſchweigen. Der erſtere war im Gefolge des Laius ge-

weſen, als derſelbe von Oedipus erſchlagen wurde, und entflohen; nach Theben zurückgekommen hatte er, um die Feigheit ſeiner Flucht zu verhüllen, die Lüge erzählt, der Reiſezug ſei von Räubern überfallen worden; nicht einer, ſondern viele hätten den Laius erſchlagen (122). Dieſe Lüge hat ſein Schweigen zur Folge; er mußte den Oedipus, als dieſer nach Theben kam, erkennen; er konnte ihn, der die Königswürde erlangt, als den Mörder des Laius bezeichnen, aber er ſchweigt und bittet die Jokaſte dringend ihn aufs Land als Hirten zu ſchicken, vom Anblick der Stadt ſo fern als möglich (760 fg.), und es wird ihm gewährt. Der Mann iſt derſelbe, der von Jokaſte das Kind Oedipus erhalten hatte; wegen des Orakels, daß Oedipus ſeinen Vater erworben werde, hatte er es tödten ſollen; er hatte es aber dem korinthiſchen Hirten aus Mitleid übergeben, ſo daß es am Leben blieb; auch darüber hat der Mann in Theben ſtets geſchwiegen. — Auch Tireſias als untrüglicher Seher kannte die Verhältniſſe des Oedipus, als ſie allen noch ein Geheimniß waren. Als Laius durch Mörderhand umgekommen war, da wußte Tireſias die unheilvolle That und ihren Urheber; er war damals ſchon, wie Kreon ausdrücklich ſagt, gleich weiſe und verehrt; wie kam es, fragt Oedipus, daß der weiſe Mann damals ſchwieg (568)? Tireſias hätte alſo die unſelige Ehe des Oedipus mit ſeiner Mutter verhindern können, wenn er rechtzeitig das Geheimniß enthüllt hätte; aber er ſchwieg; denn nur ſo konnte das Orakel zur Erfüllung gelangen. Aus demſelben Grunde iſt das Gerücht, durch welches Oedipus in ſeinem Glauben, der Sohn des Polybus zu ſein, geſtört wird, ganz im Unbeſtimmten und Unklaren gehalten. In der Erzählung des Hyginus ſpricht nicht

ein einzelner Mann es aus, daß Oedipus dem Polybus untergeſchoben ſei, ſondern Altersgenoſſen des Oedipus führen dieſe Rede aus Erbitterung über ſeine „Unverſchämtheit“. Eine ſolche Deutlichkeit des Gerüchts vermied Sophokles und der Urheber deſſelben, als welcher der korinthiſche Hirt gelten muß, wird nicht zur Aufklärung herbeigezogen.

Das andere Orakel, welches Oedipus gleich im Anfang des Dramas erhält, iſt von gleicher Beſchaffenheit; es iſt ein Verſchweigen im Reden. In der allgemeinen Noth, unter welcher Theben durch die Peſt ſeufzt, hat der König Oedipus, ein geliebter Herrſcher, dem alle vertrauen, ſeinen Schwager Kreon nach Delphi zum Heiligthum des pythiſchen Apollo geſandt, damit er forſche, durch welches Thun oder Wort der König die Stadt retten könne (70 fg.). Kreon bringt die Antwort des Orakels; mit klarem Wort, ſagt er, gebiete der Herrſcher Phöbus des Landes Befleckung, die es in ſeinem Schooße bisher genährt habe, hinwegzutreiben und Verruchtes nicht zu hegen (96 fg.). Sehr klar iſt dieſer Spruch des Phöbus nicht; den Namen des Verbrechers verſchweigt das Orakel; es giebt zwar an, daß das Land durch ſeine Gegenwart befleckt ſei, aber ſeine Perſon wird nicht beſchrieben, ſein ſpecieller Aufenthaltsort nicht angegeben. Die Entdeckung des Verbrechers zu erwirken wird die Aufgabe für den bewährten Scharfſinn des Oedipus und nur durch das Verſchweigen des Orakels wird die Entwickelung des Dramas möglich, in deſſen Verlauf der Sohn der Tyche durch ſeine raſtloſe und unerſchrockene Thätigkeit erfährt, daß er der Elendeſte aller Sterblichen iſt.

Das Orakel hatte dem Oedipus verkündet, er müsse der Mutter sich vermählen und ein Geschlecht zum Gräuel für die Menschen zeugen. Es verfloß eine geraume Zeit, in welcher dem Oedipus sein unheilvolles Verhältniß zu seiner Mutter unbekannt war. Zu der Zeit, als dieses Verhältniß entdeckt wird, ist er Vater von vier erwachsenen Kindern; seine beiden Söhne nennt er selbst Männer (1460). Daß das Orakel auch in der Form, in welcher es auf die Erzeugung eines ganzen Geschlechts hinwies, in Erfüllung gehen konnte, mußten Oedipus selbst und ebenso Jokaste einem verderblichen Verschweigen verfallen sein. Daß Oedipus unmittelbar vor seiner Ankunft in Theben, als Laius eben getödtet ist, einen Mann mit seinem Gefolge, also einen hochgestellten Mann erschlagen hat, erfährt seine Gemahlin von ihm erst nach vielen Jahren zum ersten Male, als die Noth gebietet nach dem Mörder des Laius zu forschen. Sein Gewissen fühlte Oedipus durch diese That nicht belastet; er handelte nach dem Gesetze des Rhadamanthys [26]), nach welchem straflos war, wer ungerechten Angriff abwehrte; er vergalt Erlittenes, aus Nothwehr beging er den Todtschlag (Oed. Col. 270, 547). Um so auffallender mag es erscheinen, daß diese Handlung so viele Jahre lang auch der Gemahlin, mit welcher ihn vertrauensvolles Glück verbindet, verschwiegen geblieben ist. Aber eine frühere Mittheilung wurde die Erfüllung des Orakels im ganzen Umfange desselben — gehindert haben. Ebenso hat Jokaste ihrem Gemahl gegenüber lange Jahre hindurch über die näheren Umstände geschwiegen, welche die Ermordung des Laius begleitet hatten. In seiner Unruhe kurz vor der Enthüllung seines Schicksals erfährt Oedipus aus Jokaste's Munde

zum ersten Male, daß Laius auf einer Dreiwegscheide getödtet worden sei (716) im Lande Phocis, wo zwei Wege von Daulia und Delphi sich zusammenzogen (733). Auch erfährt jetzt erst der forschende Oedipus von Jokaste, in welchem Alter Laius, als er erschlagen ward, gestanden, daß er in Gestalt und Körperbildung nicht sehr von ihm selbst verschieden gewesen. Daß diese speciellen Umstände dem Oedipus so viele Jahre hindurch verschwiegen bleiben, ist wieder durch das Orakel bedingt; hätte Oedipus früher und rechtzeitig diese Umstände erfahren, würde er sich früher und rechtzeitig als den Mörder seines Vaters erkannt haben. Daß dieses lange und vielseitige Schweigen zu den Mitteln der Composition gehört, mit welcher der Dichter „ein vollkommenes Intriguenstück mit schärfstem Gepräge und mit einem Aufwand edler Kunst, in Plan, in berechneter Oeconomie und feiner psychologischer Zeichnung, gebildet hat*), mag man, wenn es nöthig wäre, an der plumpen Weise ermessen, mit welcher bei Seneca die Geheimnisse des Oedipus durch den heraufbeschwornen Schatten des Laius enthüllt werden. Zu der feinen psychologischen Zeichnung des Sophokles gehört es auch, daß Jokaste auch dann noch, als sie selbst durch die Mittheilungen des korinthischen Boten eine schreckliche Klarheit über ihre und des Oedipus Verhältnisse empfangen hat, ihn von weiterem Forschen abmahnt (1061) in dem Wunsche, es möge ihm die Wahrheit verschwiegen bleiben; daß auch der thebanische Hirt dem Oedipus gegenüber nicht mittheilen will, er habe das Kind von Jokaste es

*) Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur 2, 2 S. 350 (Dritte Bearbeitung).

zu tödten empfangen, es aber aus Mitleid dem korinthiſchen Hirten übergeben, und daß ſein Beſtreben zu verſchweigen (1165) nur durch Drohung und Gewalt gebrochen wird. — Daß auch in dem Oedipus des Euripides das Verſchweigen eine wichtige Rolle ſpielte, mag man aus den Worten mit Recht ſchließen, mit welchen Oedipus äußert, daß es unverſtändig ſei von ſeinen eignen Unfällen vor andern Zeugniß abzulegen, daß es weiſe ſei ſie geheim zu halten [27]).

Die Natur des Orakels, ein Verſchweigen im Reden zu ſein, tritt uns auch in den Trachinierinnen des Sophokles entgegen und es findet ſeine Erfüllung durch das Verſchweigen der handelnden Perſonen. Hercules hatte zwei Orakel erhalten; durch das eine war ihm in Dodona verkündet worden, er werde nach Ablauf einer beſtimmten Zeit einen erlöſenden Ausgang der ihm auferlegten Mühen finden (1164). Der Doppelſinn dieſes Orakels iſt von Hercules ſelber erkannt worden: er hegte zwar ſpäter, durch Erfolge geblendet, die Hoffnung, das Orakel habe ihm ein glücklich müheloſes Leben verheißen (1171); daß er aber auch bei dem verſprochenen erlöſenden Ausgange an den Tod gedacht hatte, beweiſt die Tafel, die er bei ſeinem letzten Abſchiede der Gemahlin Deianira zurückgelaſſen hatte; dieſe enthielt mit der Erwähnung des genannten Orakels auch die Kundgebung ſeines letzten Willens (157 fg.). So iſt das Orakel in ſeiner Zweideutigkeit auch der Deianira bekannt geworden. Dunkler noch und bei allem Reden verſchweigender war ein anderes Orakel, welches Hercules empfangen hatte. Vom Zeus war ihm verkündigt worden, ihn werde Niemand tödten, der noch athme, ſondern ein Bewohner des Hades, der dahin geſchwunden (160 fg.).

Die Dunkelheit dieſer Weiſſagung führt den Tod des Hercules und die Erfüllung beider Orakel herbei und es geſchieht dieſes auf dem Wege des Verſchweigens, welches Hercules und Deianira in zwei wichtigen Verhältniſſen gegen einander beobachteten. Das zuletzt genannte Orakel hat Hercules ſeiner Gemahlin verſchwiegen, ob abſichtlich oder aus heroiſcher Vergeßlichkeit, iſt nicht klar; in dem Drama des Sophokles aber iſt keine Stelle, aus welcher hervorginge, daß Deianira mit demſelben bekannt wäre. Die Kenntniß dieſes Orakels hätte ſie in ihrer Handlungsweiſe bedenklich und vorſichtig machen müſſen.

Deianira ihrerſeits hat den Beſitz des vermeintlichen Liebeszaubermittels, welches ſie aus dem vergifteten Blute des Neſſus dem argliſtigen Rathe deſſelben folgend gewonnen hatte, dem Hercules ſtets verſchwiegen; ihr argloſes Vertrauen auf eine glückliche Wirkung dieſes Mittels hätte von Hercules, der mit vergiftetem Pfeil die Frechheit des Neſſus geſtraft hatte, widerlegt werden müſſen. So empfängt Hercules aus des Lichas Hand das mit dem Gift beſtrichene Gewand, durch welches die argloſe Deianira die durch Jole fraglich gewordene Liebe des Gatten ſich wieder gewinnen will; ohne das Verderbliche zu wiſſen und zu ahnen, legt er es beim Opfer an und findet durch daſſelbe einen qualvollen Tod. Das Orakel, daß nicht ein Lebender, ſondern ein Bewohner des Hades ihn tödten werde, findet ſeine Erfüllung zugleich mit dem anderen, das Hercules empfangen hatte; zur Erfüllung der Orakel hatten beide, Hercules und Deianira, durch gegenſeitiges Verſchweigen beigetragen.

Die Eigenthümlichkeit der Orakelſprache, doppeldeutig zu ſein, den Sinn im Ausdruck mehr zu verſchweigen als deutlich kund zu geben, iſt auch im Ajas des

Sophokles gebraucht in der Rede des Helden an Tekmessa und den Chor (646—692). Das gekränkte Ehrgefühl des stolzen Mannes, das ihn im Wahnsinn zu einer thörichten Rachethat trieb, führt ihn zum Entschlusse freiwilligen Todes, den Tekmessa geängsteten Herzens mit homerischen Anschauungen durch Hinweisung auf ihr und des Eurysakes Schicksal zu verhindern sucht. Sie fühlt sich beruhigt durch die Rede des Ajas, deren eigentlicher Sinn ihr wie dem Chore entgeht, da die Rede in den Hauptmomenten eine doppelte Deutung zuläßt. Ajas zeigt sich erweicht durch die Bitten und Vorstellungen der Tekmessa, aber nur um nicht hart und gewaltsam von den Seinen sich zu trennen; er will zum Bade, zu den Wiesen am Meeresstrande, um seine Flecken abzuwaschen und dem schweren Zorne der Göttin zu entgehen, aber er versteht, anders als Tekmessa und der Chor, unter dem Reinigungsbade sein Blut und meidet den Zorn der Göttin durch seinen Tod. Er verheißt sein Schwert in der Erde zu bergen, Nacht und Hades sollen es bewahren; aber er gräbt es mit dem Griffe ein, um sich hinein zu stürzen, und es soll mit ihm begraben werden (577). Den Atriden will er weichen (668), sie sind die Herrscher; er weicht ihnen für immer durch seinen Tod. Tekmessa soll zu den Göttern beten, daß sie zum Ziele führen, was sein Herz begehrt; aber etwas anderes, als Tekmessa hofft, ist das Begehren des Helden. Teukros soll für ihn sorgen; aber wir wissen, daß Teukros Sorge auf eine ehrenvolle Bestattung des Ajas den feindlichen Atriden gegenüber gerichtet sein wird. Er geht dorthin, wohin er wandern muß; die Seinen aber werden bald erfahren, daß er aus allem Elend gerettet ist. — Wenn Tekmessa und der Chor

aus dieſer Rede des Ajas Hoffnung ſchöpfen und der letztere ſeine Freude ausdrückt über die Geneſung und Sinnesänderung des Ajas, über ſeine Rückkehr zu heiliger Scheu vor den Göttern, ſo ſteht die wirkliche Ausführung deſſen, was Ajas verhüllt ausſprach, mit dieſer Freude im wirkſamſten Contraſte, den der Dichter nur durch das Verſchweigen des Helden erreichen konnte, das zugleich zur Herbeiführung der Kataſtrophe nothwendig war.

Auch in dem Hippolytus des Euripides knüpft ſich die Kataſtrophe an das Verſchweigen. Theſeus flucht dem Sohne und veranlaßt den Untergang deſſelben in der Ueberzeugung, daß Hippolytus eine ſchimpfliche Liebe zur Gattin des Vaters gehegt habe. Er hätte zur rechten Zeit aufgeklärt werden können, durch den Chor trözeniſcher Frauen; aber ſie gewähren der Phädra die von ihr ausgeſprochene Bitte (710—712 Dind.) und hüllen in Schweigen, was ſie von Phädra's verwerflicher Liebe vernommen haben. Sie ſuchen zwar den Theſeus zu bewegen den gegen den Sohn ausgeſprochenen Fluch zurückzunehmen, weiſen auf einen Irrthum hin (891 fg.) und mahnen ihn vom Zorne abzulaſſen (900), aber den eigentlichen Thatbeſtand klären ſie nicht auf, und begnügen ſich das Loos des verbannten Hippolytus, an dem ſie keine Schuld kennen (1150), zu beklagen.

Nicht minder verſchweigt Hippolytus die Zumuthungen, die er aus dem Munde der Amme erfahren hat. Er hatte ſich durch einen Eid gebunden, ehe er wußte, was er beſchwor, er durfte daher das von Ariſtophanes (Fröſche 101, 1471) ſo herbe verſpottete Wort ſagen, die Zunge habe den Eid geleiſtet, ſein Sinn ſei unbeeidigt (612). Deſſenungeachtet hält er den Eid und ſein Schweigen iſt ſein Verderben. Denn die eidliche

Verſicherung, daß er nie des Vaters Weib berührt, es nie gewollt, nicht den Gedanken daran gehabt habe (1027 fg.), wirken auf Theſeus nicht; muß ihn doch die Aeußerung des Hippolytus, weiteres zu ſagen habe er nicht das Recht (1033 Dind.), irre machen. So wird das Geheimniß erſt durch die Göttin Artemis enthüllt, als der unglückliche Märtyrer keuſchen, gewiſſenhaften, edelverſöhnlichen Sinnes aus dem Leben ſcheidet.

In dem Charakter der Phädra ſelbſt iſt der Trieb vorhanden, ihre von ihr ſelbſt verurtheilte Liebe dem Hippolytus zu verſchweigen und verſchwiegen zu wiſſen. Der Kampf der Pflicht und Ehre gegen das verirrte Herz hat ſie krank gemacht, im einſamen Gemache hält ſie die Speiſe ſich fern, ihre Stimmungen ſind wechſelvoll, aber den Grund ihres Leidens kann ſelbſt die vertraute Amme nicht erfahren; aus den lyriſch bewegten Reden, in welchen ſie ihre Sehnſucht nach Quellen und Wäldern, nach der tobenden Jagd ausſpricht (209 fg.), blickt verſchleiert der Wunſch hervor, in Gemeinſchaft mit dem geliebten Jünglinge, der ein Freund der Jagd iſt und die Roſſe zu tummeln und zu lenken liebt, die Wälder zu durchſtreifen und mit ihm am Meeresſtrande die Roſſe zu bändigen. Obgleich ſie dieſe Empfindungen und Wünſche verſchweigt, ſie verwirft auch noch Alles, was ſie geſprochen, und möchte es ſchamerfüllt in die Verſchwiegenheit (244 fg.) zurücknehmen. Der drängenden Amme, die kein Mittel unverſucht läßt, das Leiden ihrer Herrin zu erforſchen, giebt Phädra etwas nach; mit verhüllter Andeutung ruft ſie aus, daß ein Freund unfreiwillig ſie, die Unfreiwillige, ins Verderben geſtürzt habe (319). Ihre verwerfliche Leidenſchaft giebt ſie geheimnißvoll zu verſtehen durch Hinweiſung auf ihre

Mutter (337), nur unfreiwillig läßt sie sich ihr Geheimniß entwinden. Durch dieses nachhaltige Verschweigen ihrer Leidenschaft zeigt sich Phädra in dem anziehenden Kampfe zwischen Schamgefühl und Begierde, und Euripides verbesserte in diesem zweiten Hippolytus, was er in dem ersten, dem sich verhüllenden, gegen die „attische Sittlichkeit" gefehlt hatte. In diesem Drama hatte Phädra den Hippolytus zu verführen gesucht und selbst ihm ihre Leidenschaft gestanden, während in dem vorhandenen Hippolytus die Amme es ist, welche die Leidenschaft ihrer Gebieterin dem Jünglinge entdeckt. Auch in dem Drama des Tragikers Seneca spricht Phädra ihre Leidenschaft offen aus. Ehe sie aber zum offenen Worte gelangt, tritt auch hier der Kampf der Scham mit der Begierde stark hervor, in welchem Phädra ihre verwerfliche Liebe anfangs noch verschweigt und in dunkle Worte kleidet; „der Mund versagt dem begonnenen Worte den Ausgang", spricht sie dem Hippolytus gegenüber, „eine große Gewalt treibt zum Reden, eine größere zum Schweigen". „Ein geringes Leid findet Worte, ein großes verstummt", antwortet sie dem fragenden Hippolytus. Sie deutet auf ihre Liebe, will schweigenden Sinnes ihre Wünsche erhört wissen, will reden und scheut sich zu reden, ihre Worte sind für Hippolytus doppelsinnig und räthselhaft und er bittet sie offen zu reden[28]). Sie spricht nun von ihrer verzehrenden Liebeswuth, aber Hippolytus mißversteht den Gegenstand derselben und nennt Theseus; Phädra verhüllt ihre Leidenschaft in den Ausdruck, daß sie Theseus liebe, aber in der Gestalt, in welcher seine Jugendschönheit und Kraft erschienen sei, in welcher er dem Hippolytus geglichen habe, der ihn an Schönheit übertreffe; in

dieſen Worten hat ſie den Weg gefunden zum offenen Geſtändniß.

Es war eine furchtbare Erkennungsſcene, als Oedipus und Jokaſte ſich ſelbſt und ihr Verhältniß zu einander erkannten, als Deianira und Theſeus (in dem Hippolytus des Euripides) ihren verhängnißvollen, für geliebte Perſonen ſo verderblichen Irrthum wahrnahmen. In anderer Weiſe aber nicht minder furchtbar iſt die Erkennung, als Klytämneſtra in den Choephoren des Aeſchylus und in der Elektra des Sophokles den Sohn, den ſie fern glaubt, der unbekannt, den Vater zu rächen, gekommen iſt, ſich gegenüber ſieht. Zur Herbeiführung einer ſo ſchrecklichen Anagnoriſis mußte Oreſtes ſeinen Plan und ſeine Perſon verſchwiegen halten; ſein Verſchweigen verbindet ſich bei Aeſchylus mit Liſt und Verſtellung, indem er ſelbſt ſich für einen Daulier ausgiebt, der als Wanderer unterwegs von dem Phoker Strophios den Auftrag erhalten habe, in Argos den Tod des Oreſtes zu berichten und die Beſtimmungen der Eltern über die Beſtattung des Leichnams zurückzubringen (674 fg. Dind.). Bei Sophokles dient der Liſt, mit welcher Oreſtes ſeinen Racheplan verſchweigt, der Erzieher, welcher durch den unwahren Bericht von dem Tode des Oreſtes die Klytämneſtra in Sicherheit wiegt, und es iſt höchſt wirkſam, daß Klytämneſtra den Oreſtes nicht eher ſieht, als in dem Augenblicke, in welchem er als Rächer des Vaters die That an der Frevlerin vollbringt.

Die Scenen der Anagnoriſis in den griechiſchen Dramen zeichnen ſich durch jenes Pathos aus, in welchem, wie ein höchſt feiner Kenner der dramatiſchen Technik ſagt, „das heftig erregte Gefühl in langen Wellen ausſtrömte“ [29]). Bewunderungswürdige Beiſpiele

sind die Scenen, in welchen bei Aeschylus in den Choephoren und bei Sophokles in der Elektra Orestes von der Schwester erkannt ist; bei Aeschylus bricht die Freude der Elektra in tiefer Empfindung hervor (235 Dind.) und es ist hier der Ort für beide Geschwister, in langen Klagesängen mit dem Chore das Schicksal des Vaters zu beweinen und sich zu der von Apollo selbst gebotenen That zu stärken, durch welche die Frevler gestraft werden sollen. Bei Sophokles wirken die Worte der Freude, welche Elektra (1260 fg. Schneidew.) tief beglückt durch die Gegenwart des lang ersehnten Bruders ausspricht, um so tiefer, je größer der Schmerz war, den sie empfand, als sie die Urne hielt, in welcher sie die Asche des Orestes zu umfassen meinte (1126 fg.). In diesen Scenen der beiden Dichter bildet die Freude der Erkennung gegen das frühere Leiden einen trefflichen Contrast, welcher um so stärker ist, je mehr das frühere Verschweigen (Choeph. 20) und die Steigerung desselben zu falschen Todesnachrichten (bei Sophokles) den Schmerz der Elektra vertieft hatte. — In der Darstellung eines schönen Kampfes der Wahrheit und Mannesehre gegen die Verstellung und den falschen Ruhm, in welcher die psychologische Meisterschaft dem Sophokles auch im Greisenalter treu geblieben war, bildet das Verschweigen des Neoptolemos im Philoktet ein bedeutendes Moment. Der Sohn des Achilleus, welchem verhaßt wie die Thore des Hades derjenige war, der anders im Herzen gesinnt ist, als er es ausspricht (Ilias 9, 311, 312. Phil. 89), geht aus Ruhmliebe, wenn auch widerstrebend auf die Aufforderung des Odysseus ein, den Sinn des Philoktet mit schlauem Reden zu überlisten (55). Neoptolemos verschweigt

dem Philoktet die Wahrheit, ſteigert dieſes Verſchweigen zur liſtigen Verſtellung und gewinnt durch Erzählung von Unwahrheiten das Vertrauen des geraden und treuherzigen Philoktet. Aber von dem Vertrauen des unglücklichen Dulders, von welchem bei dem Krankheitsanfalle Neoptolemos den Bogen zur Bewahrung empfängt, ſowie durch die Anſchauung der unſäglichen Leiden wird die Liſt beſiegt, gewinnt die Treue und Redlichkeit ihren Triumph. Als Neoptolemos im Begriff zu ſein ſchien dem Philoktet den Bogen zurückzugeben, ſprang Odyſſeus hervor und verhinderte es. Während der folgenden Scene (974—1074), in welcher das Leid des Philoktet eine Höhe erſteigt, die ihn zum äußerſten Entſchluſſe treibt, iſt Neoptolemos nur ſchweigend gegenwärtig; während dieſes Schweigens, das nach Otfried Müller's Bemerkung ſo charakteriſtiſch als irgend eine Rede iſt, gelangt in dem Herzen des Jünglings der Entſchluß zur vollſtändigen Reife, ſein Unrecht gegen Philoktet wieder gut zu machen, und der Dulder kann bald den zur Wahrheit und Treue zurückgekehrten Jüngling *erkennen*.

Wie wir das Schweigen in der Verbindung mit der Verhüllung gefunden haben, ſo entſpricht dem Verſchweigen das Geheimniß, welches durch die Verkleidung bewirkt oder gewahrt wird. Die Verkleidung iſt das Verſchweigen der Geſtalt und des Charakters. Großartiger und poetiſch wirkſamer iſt dieſes Verſchweigen nirgends zur Darſtellung gekommen als in der Perſon des Odyſſeus. Der Held und Fürſt kehrt in die Heimath, in den eignen Palaſt zurück in der Geſtalt des Bettlers, in Lumpen gekleidet, und zur Ausführung ſeiner Pläne, die ſo tief in dem Charakter des beſonnenen, umſchauen-

den Mannes begründet sind, ist seine Schützerin, die die Göttin Athene, durch die Verwandlung seiner Gestalt behülflich. Diese Pläne sind darauf gerichtet die Strafe an den Freiern zu vollziehen, vorher aber die Gedanken der dienenden Männer und Weiber zu erproben; der einzige Vertraute, dem das Geheimniß zunächst enthüllt wird, ist der Sohn des Helden, welcher zur Verschwiegenheit verpflichtet ist (16, 303 fg.). Die Dichtung der Odyssee erreicht durch die Darstellung dieses Geheimnisses die höchsten poetischen Ziele. Das Herz des Helden, der so viel erduldet hat, wird durch die reinste Freude gestärkt: denn die Trauer der treuen Penelope um den Gemahl, die er unerkannt in ihrer ganzen Tiefe erkennt, muß ihm als ein höchstes Glück erscheinen; die Sehnsucht der treuen Diener nach dem abwesenden Herrn ist ihm eine Bürgschaft für das Gelingen seines gefahrvollen Planes. Durch die Verschwiegenheit, welche Odysseus über seine Gestalt und Person gegen die Freier bis zum entscheidenden Momente bewahrt, wird die Seele des Hörers oder Lesers in die höchste Spannung versetzt und der Contrast zur wirksamsten Höhe gesteigert. Der Held, dessen Ruhm, wie er bei den Phaeaken sagen durfte, den Himmel erreicht, in seinem Palaste ist er ungekannt und verachtet; der Fürst, der mächtige Gebieter über ein Land, in seinem Palaste ist er ein Bettler und kämpft mit dem armseligsten Bettler um den Sitz auf der eigenen Schwelle; die entschlossene Geduld, die das Aergste erträgt, steht verschwiegen und im Bewußtsein des Rechtes dem frechen, lärmenden, gewaltthätigen Uebermuthe gegenüber; die Warnung und Wahrsagung, welche auf die Rückkehr des rächenden Odysseus hinweist, bildet den schärfsten Gegensatz gegen

die ſtumpfe Verblendung der Freier. Und wie die Dike nach der Anſchauung der Alten lange im Verborgenen weilt, um endlich den Frevler zu ergreifen, ſo tritt Odyſſeus nach langer Prüfung und Geduld aus dem Verſchweigen ſeiner Perſon heraus und der Contraſt tritt im umgekehrten Verhältniß hervor: der geſchmähte und gemißhandelte Bettler erſcheint in dem Zorne und der Majeſtät der rächenden Nemeſis; durch eine furchtbare Anagnoriſis wird der freche Uebermuth der Freier zum bleichen Entſetzen (22, 42); die Enthüllung des Geheimniſſes aber geſtaltet ſich zu einer hohen Plaſtik, wenn Odyſſeus, von den Lumpen entblößt, auf der Höhe der Schwelle ſtehend, mit dem Bogen in den Händen, den erſten Pfeil auf Antinous ſendet und den Freiern ſich ſelbſt und ihr Verderben ankündigt (22, 1—41).

Die Verwandlung der Geſtalt, welche in der Odyſſee Athene ihrem Helden zur Erreichung ſo gefahrvoller Zwecke gewährt, reizte den Euripides zur Nachbildung in dem Drama Philoktet. Wenigſtens erzählte Odyſſeus in einem Prologe, daß er im Schlafe, wie oft, von Athene ermahnt und durch das Verſprechen der Göttin, ſie werde ihm Geſtalt und Stimme verwandeln, geſtärkt worden ſei zu dem Unternehmen, dem gefürchteten Philoktet zu begegnen [30]). So hatte auch Cephalus, wie Ovid (Met. 7, 694 fg.) erzählt, die Verwandlung der Geſtalt durch Aurora erfahren, um die Treue ſeiner Gemahlin, ſich ſelbſt und ſeine Abſicht verſchweigend, zu prüfen. Dieſer Stoff war von Sophokles in dem Drama „Prokris" behandelt worden und es iſt wahrſcheinlich, daß Cephalus in demſelben verkleidet zur Prüfung ſeiner Gemahlin nach langer

Abwesenheit zurückkehrte [31]). Die Götter selbst treten in antiken Dichtungen, um ihre Absichten unerkannt und verschwiegen zu erreichen, in verwandelter Gestalt auf. Das Götterpaar Jupiter und Mercurius in der Gestalt des Amphitruo und seines Dieners auftreten zu lassen war ein beliebter Stoff und im Amphitruo des Plautus giebt die Doppelgestalt des Sosia namentlich Veranlassung zu komischen Mißverständnissen und Verwickelungen. Beide Götter wandelten in Menschengestalt auf der Erde in Ovid's Erzählung von Philemon und Baucis (Met. 8, 626 fg.) und gelangten, ihre Natur und Absicht verschweigend, zu der Erfahrung, daß bei der bescheidenen Armuth unter dem Strohdach Frömmigkeit und liebevolle Gastfreundschaft zu finden war. Von der Bettlergestalt und Bettlerkleidung eines Königs hat im Sinne des Verschweigens auch das Drama des Euripides und Ennius Gebrauch gemacht. Telephus, von dem Achilleus bei dem Angriff der Griechen auf Mysien, das sie für die trojanische Küste hielten, durch einen Speer verwundet, erfährt durch ein doppeldeutiges Orakel, daß die Wunde nur durch den, der sie geschlagen, geheilt werden könne. Er sucht die Heilung im Lande der von ihm Besiegten, fürchtet Gefahren von den Feinden und will denselben durch Verkleidung entgehen; in Lumpen gehüllt und mit dem Bettlerstabe trat er vor dem Hause des Agamemnon auf und erlangt endlich die Heilung durch denselben Speer des Achilleus, mit welchem er verwundet worden war [32]).

In ähnlicher Weise, wie wir es in antiken Dichtungen gefunden haben, ist in der neueren Poesie das Verschweigen ein Moment der poetischen Darstellung geworden und tritt in gleichen oder ähnlichen Formen auf.

Zuweilen geschieht dieses durch den ausdrücklichen Einfluß der antiken Poesie. Es war der ausgesprochene Ehrgeiz Schiller's mit Sophokles in der Tragödie zu wetteifern und aus dem lebhaften Studium des Oedipus und anderer Dramen der Griechen ist die Composition der Braut von Messina entsprungen. Dieses Schicksalsdrama ist zugleich die gesteigerte Tragödie des Verschweigens und wie im Oedipus ist dasselbe an Orakel geknüpft und schon in die Orakel eingeschlossen.

Diese Orakel treten in der Gestalt der Träume auf, in welchen auch bei den Alten ein vermeintlicher Götterwille sich kund gab. Von diesen Traumorakeln trägt das eine von Isabella erhaltene mit seiner Auslegung ganz den Charakter der Unbestimmtheit und Zweideutigkeit, wie die Orakel im Oedipus. Die Auslegung dieser Traumorakel ist zum Theil selbst wieder doppeldeutig. Der Traum der Isabella wird von dem Mönche dahin gedeutet, daß die von ihr geborne Tochter die Brüder in heißer Liebesglut vereinen werde. Wie verderblich diese Auslegung in Erfüllung gehen wird, ahnt der gläubig vertrauende Sinn Isabella's nicht. Sie entzieht die neugeborne Tochter, welche vom Vater einem Traume zufolge dem Tode bestimmt ist, dem Untergange und läßt sie in einem Kloster, in tiefstem Geheimniß, erziehen. Ihrem Gemahl hat sie das Leben der Tochter stets verschwiegen, dem Manne, der selbst ein unzugänglich verschlossenes Gemüth hatte; sie muß während des Lebens desselben auch ihren beiden Söhnen verschweigen, daß ihnen eine Schwester lebt, und ebenso ist Beatrice über ihren Stand und ihre Abkunft sich selber ein Geheimniß. Schon dieses Verschweigen der Fürstin ist eine Quelle der schrecklichen Ereignisse, welche ein-

treten, und darauf hindeutend sagt Don Cesar zu seiner Mutter: „Verflucht sei deine Heimlichkeit, die all dieß Gräßliche verschuldet!“ Wenn aber Isabella, um das Leben der Tochter zu retten, zu diesem Verschweigen genöthigt war, so ist dasselbe bei anderen Personen des Dramas, wie bei Don Manuel, freiwillige That und Charaktereigenthümlichkeit. Don Manuel hat noch bei Lebzeiten des Vaters Beatricen im Klostergarten gesehen: „sie standen schweigend gegen einander; der Bund der Herzen ward still geflochten und nur der allseh'nde Aether über ihnen war des verschwiegenen Glücks vertrauter Zeuge“; er erfährt, daß ein alter Diener, der einzige Bote zwischen Kind und Mutter, die geheimnißvolle Abkunft Beatricens kennt; er forscht nicht nach, er will einer Neugier nicht nachgehen, die sein verschwiegenes Glück gefährden könnte. Ist es doch seine gegen den Chor ausgesprochene Meinung, daß das Glück nur in verschlossener Lade bewahrt wird: „das Schweigen ist zum Hüter ihm gesetzt und rasch entfliegt es, wenn Geschwätzigkeit voreilig wagt die Decke aufzuheben“. Er weiß durch Beatrice, daß eine nahe Aenderung ihres Geschickes bevorsteht; er raubt die Geliebte aus dem Kloster und bringt sie verborgen nach Messina. Alle diese Umstände verschwieg er 5 Monate lang; als er dem Chore seines Gefolges dieselben mittheilt, legt er ihm die Pflicht des Verschweigens auf. Er verschwieg diese Umstände auch der Mutter; als er ihr nach der Versöhnung mit dem Bruder verkündigt, er werde ihr seine Gemahlin noch heute zuführen, setzt er auch da das Verschweigen fort und bittet die Mutter in sein Geheimniß zur Zeit nicht zu dringen. Isabella erklärt sich das Schweigen des Sohnes aus der Natur des

Vaters: „der liebte von jeher ſich verborgen in ſich ſelbſt zu ſpinnen und den Rathſchluß zu bewahren in unzugangbar feſt verſchloſſenem Gemüth“. Sie hofft aber von Don Ceſar, der der Mutter auch noch vor dem Sinken der Sonne die Braut zuzuführen verſprochen hat, er werde ihr eine Königstochter nennen. Don Ceſar muß ſchweigen: „woher ſie kam und wie ſie ſich zu mir gefunden, das frage nicht“; er weiß ja von Beatrice, die er bei des Vaters Leichenfeier geſehen, auch nicht den Namen. Sein Charakter wird als ſehr offen gerühmt; aber dem Bruder, mit welchem er ſo eben ſich verſöhnt hat, entdeckt er das Geheimniß ſeiner Liebe nicht. Bei der Leichenfeier des Fürſten war auch Beatrice im Geheimen zugegen geweſen; von einem unbezwinglichen Gelüſt getrieben, hatte ſie von Diego die Erlaubniß zu erlangen gewußt; dieſes Geheimniß hat Diego der Fürſtin Iſabella unheilvoll verſchwiegen. Beatrice ſelbſt hat ihre Gegenwart bei der Leichenfeier dem Don Manuel verſchwiegen und eröffnet zu ſpät ihm das Geheimniß; hatte doch ihr Verhältniß zu Don Manuel fünf Monate lang der Welt und ihrer Umgebung im Kloſter verſchwiegen bleiben müſſen. Beatrice iſt ſich ſelbſt ein Geheimniß; ein Geheimniß iſt ihr der geliebte Don Manuel; ſie weiß nicht, daß er der Sohn des Fürſten, daß er ihr Bruder iſt; der Liebe zu Don Manuel ganz hingegeben will ſie ſich ein ewiges Räthſel bleiben, ſie will die Stifter ihrer Tage niemals kennen, wenn ſie durch dieſelben von dem Geliebten getrennt wird. Das Geheimniß iſt der vertraute Begleiter ihres Lebens; aber es ſchüchtert ſie ein und verſagt ihr im Augenblicke der fordernden Nothwendigkeit das offene Wort, das ihr ſonſt im Selbſtgeſpräch des bewegten und

beunruhigten Gemüths in so reicher Lyrik zu Gebote steht; sie eilt in dem Garten dem Don Cesar mit ausgebreiteten Armen entgegen, weil sie ihn für Don Manuel hält; ihres Irrthums inne geworden weicht sie zurück; aber erschrocken läßt sie zu, daß Don Cesar ihre Hand faßt; stumm hört sie die Erklärung seiner Liebe; ihre zitternde und abgewandte Stellung, ihr Erschrecken bleibt dem kühnen Fürstensohne unverstanden; er stellt sie dem Chor seiner Begleiter als seine Braut vor; er offenbart ihr seinen Namen und seine fürstliche Würde. Man erwartet ein Wort aus Beatricens Munde, ein Wort der Erklärung, daß sie die Braut eines Anderen sei; ein solches Wort konnte dem hereinbrechenden Unheil vorbeugen; Beatrice schweigt und ihr Schaudern legt der selbstgewisse fürstliche Jüngling, nicht gewohnt an seinen Erfolgen zu zweifeln, zu seinen Gunsten aus und spricht mit tiefem und von der Sprachlosigkeit Beatricens nicht widerlegtem Mißverständniß der Sachlage:

Dein Staunen lob' ich und dein sittsam Schweigen;
Schamhafte Demuth ist der Reize Krone,
Denn ein Verborg'nes ist sich selbst das Schöne
Und es erschrickt vor seiner eignen Macht.

Noch an einer anderen Stelle des Dramas konnte das Geheimniß enthüllt werden, wenn es nicht durch ein leidenschaftliches Schweigen in seiner Verhüllung festgehalten würde. Als die Nachricht zur Fürstin gelangt, daß Beatrice wie man meint durch Corsaren aus dem Klostergarten geraubt sei, daß sie erst seit dem Morgen des Tages vermißt wird, daß Isabella's Tochter Beatrice heißt, da wünscht Don Manuel's unruhevolles Ahnen von der Mutter zu wissen, in welcher Gegend sie die Tochter verborgen gehalten habe; Isabella

hat nicht Zeit und Ruhe die Gegend zu bezeichnen; sie bewahrt ein unbegreifliches Schweigen und den Sohn zur Eile der Entdeckung treibend, sagt sie nicht die Sache, sondern das leere Wort des Verschweigens: „Verborgner war sie nicht im Schooß der Erde".

So giebt es denn in dem Drama keine Person, die nicht etwas zu verschweigen oder zu verhängnißvoller Zeit zu schweigen hätte, und selbst der Chor, dem das Geheime mißfällt, der die lichtscheu krummen Liebespfade des Don Manuel tadelt, er ist auch entschlossen schweigend Alles zu verhüllen; „denn die Rachegötter", fügt er hinzu, „schaffen im Stillen". Daß sie es können, müssen die Personen durch Verschweigen behülflich sein; nur so kann das Wort verwirklicht werden, in welchem der Chor, den sonst nach seinem eignen Ausdruck das verworrene Streben blind und sinnlos durchs wüste Leben treibt, die bedenkliche Schicksalsweisheit ausspricht:

Noch Niemand entfloh dem verhängten Geschick;
Und wer sich vermißt es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

Mit Hülfe dieses Verschweigens haben sich die Erfüllungen der Traumorakel, wie widerspruchsvoll und doppelsinnig sie waren, zu einer unglücklichen Wirklichkeit vereinigt.

Auch in Geibel's Brunhild ist die Tragödie des Verschweigens mit der Unbestimmtheit der Orakelsprache in Verbindung gebracht. Der Brunhild ist durch die Priesterin Sigrun die Sprache der Sterne verkündet worden: „Nur Einer lebt, der dich bezwingt, und das ist Siegfried, Siegelindens Sohn". Sie verhöhnt das Orakel als lügnerisch, wie Jokaste und Isabella; sie muß glauben von Gunther bezwungen zu sein. Die

Ereigniſſe im Nibelungenliede und in Geibel's Brunhild empfangen ihren erſten Urſprung aus dem Schooße des Verſchweigens, das zur Lüge ſich ſteigert. Der Brunhild iſt verſchwiegen worden, daß nicht Gunther in Iſenland und in der Brautkammer ſie bezwungen hat, ſondern Siegfried unſichtbar in der Tarnkappe. Das Geheimniß wird ihr bekannt, da Siegfried die Pflicht der Verſchwiegenheit verletzt und ſeiner Gemahlin das Geheimniß von Brunhildens Brautnacht mittheilt. Verſchweigen und unzeitige, leidenſchaftliche Enthüllung des Verſchwiegenen bilden das Gewebe der Verhängniſſe, welche durch wilde Rachſucht wie durch feige Schwachheit der Charaktere furchtbar ſich entwickeln. Es iſt dem Charakter des feigen Gunther, der ſeine Siege über Brunhild durch fremde Stellvertretung erſchleicht, durchaus gemäß gedacht, wenn er in Geibel's Drama zu dem Mordplane gegen Siegfried, als Brunhild ein entſchiedenes Ja oder Nein verlangt, ſchweigend und ohne zu reden ſich entfernt. „Kein Wort! Dies Schweigen, Siegfried, iſt dein Tod", ſagt Hagen (S. 129). Auf die furchtbaren Rachethaten, welche aus dieſem Tode entſpringen, weiſt die Prieſterin Sigrun in der Orakelſprache, unbeſtimmt andeutend, im Reden verſchweigend, hin:

Ha, welch ein Feſt! durch umgeſtürzte Becher raſt
Der Todesreigen. Hört ihr nicht den Schwertgeſang!
In Feuerflammen ſteht der Saal, hoch thürmen ſich
Die Leichen, an den Wänden ſchwillt das Blut hinan,
Und kein Entrinnen, nirgends, keine Flucht! — Und nun
Wirds todtenſtill. Geſchnitten liegt die ganze Saat.
Nur eine wandelt rieſig noch durchs Haus des Mords,
Das Schwert geſchultert, blutbedeckt. Sie hält am Haar
Ein abgeſchlag'nes, kronumreiftes Haupt empor,
Und zeigt's dem letzten, der von allen übrig blieb.
Nun ſchlingt auch ſie der rothe Strom.

Wie dieſer Orakelſprache die Bosheit ſich bedient, um unbefeſtigte Herzen zu verführen, zeigt ſich in der Art, wie Shakſpere im Macbeth die Hexen auftreten läßt, und tiefer ausbildete, was er in Holinſhed's Chronik gefunden hatte. Nach der Forderung der Hecate ſollen Lügengeiſter (**artificial sprites**) durch Täuſchung (3, 5) den Macbeth dem Erbfeinde des Menſchen, der Sicherheit, zuführen, die böſen Begierden, die im Herzen des Helden bereits ſchlummernd wohnen, zu böſen Thaten ſollicitiren. Zu ſpät erkennt Macbeth die „hinterliſtigen Teufel, die uns mit doppelzüngigem Sinn belügen, die unſerm Ohre ihr Verſprechen halten, doch unſerm Hoffen nicht" (5, 7). Derſelbe Macbeth hatte ſchon bei der erſten Begegnung der Hexen die Sprache derſelben unfertig, unbeſtimmt (**stay, you imperfect speakers, tell me more 1, 1**) genannt. Dieſe Unfertigkeit beruht auf einem boshaften Verſchweigen und Verhüllen der ſchlichten Wahrheit und die Hexen antworten der Forderung beſtimmter Auskunft, welche Macbeth gebieteriſch von ihnen verlangt (1, 3), durch ihr Verſchwinden. Ihre Sprüche, daß kein vom Weibe Geborner dem Macbeth ſchaden wird, daß er nur beſiegt wird, wenn Birnam's Wald zum hohen Hügel von Dunſinan gegen ihn emporſteigt (4, 1), gehen in Erfüllung, aber in ganz anderer Weiſe, als der ſicher gewordene Wütherich ahnt. So bedient ſich die Bosheit auch der ſchlichten Wahrheit, um mit Verſchweigung ihrer verläumderiſchen Abſichten das argloſe Herz zu vergiften: die Worte der Wahrheit, welche Jago ſpricht:

Der gute Name iſt bei Mann und Frau
Das eigentliche Kleinod ihrer Seelen.
Wer Geld mir ſtiehlt, ſtiehlt Tand; 's iſt etwas,
nichts;

Einſt mein, nun ſein, war Sklav von Tauſenden.
Doch wer den guten Namen mir entwendet,
Der raubt mir das, was ihn nicht reicher macht,
Mich aber bettelarm;

werfen ſchon den Stachel der Eiferſucht in Othello's Seele.

Die Orakelſprache, ſahen wir früher, bedient ſich gern des bildlichen Ausdrucks, in welchem ſie den Sinn mehr verſchweigt als offenbart; das Traumorakel, welches Iſabella in der Braut von Meſſina empfängt, das Orakel des geſchmacklos etymologiſchen Geheimniſſes, welches dem Poſthumus in Shakſpere's Cymbelin (5, 4) zu Theil wird, beruhen auf dieſer dunklen Bildlichkeit. So bedient ſich überhaupt das Verſchweigen nicht bloß des Bildes, ſondern auch der abſpringenden Rede, des Witzes, der Tautologie, des Monologs im Dialog. Die Sprache des Hamlet in den Scenen, in welchen er um ſein Geheimniß zu verbergen den Wahnſinnigen ſpielt, ſind reich an ſolcher Ausdrucksweiſe; er nennt den Polonius einen Fiſchhändler (2, 2), verſchweigt aber den ſtarken moraliſchen Vorwurf, den er mit dieſem volksthümlichen Ausdrucke verbindet; er antwortet dem Könige auf die Frage nach ſeinem Befinden, „er lebe vortrefflich — von dem Chamäleonsgericht; er eſſe Luft, er werde mit Verſprechungen geſtopft“ (3, 2), und verſchweigt hier die directe Bezeichnung des Verbrechens, durch welches der König ihn um die Krone gebracht hat; denſelben Sinn ſpricht er gegen Roſenkranz (3, 2) aus, verhüllt ihn aber mit der Anführung des „verſchimmelten“ Sprichworts: „Derweil das Gras wächſt, muß das Pferd verhungern“ [33]), und läßt abſpringend den Nachſatz unausgeſprochen. Ueber dieſes Abſpringende in der Rede Hamlets

klagt Güldenstern ausdrücklich; mit dem verachtenden Hohne abspringender Rede antwortet Hamlet auch dem Polonius auf den Bericht, daß die Königin ihn zu sprechen wünsche, mit der Frage: „Seht ihr die Wolke dort in Gestalt eines Kameels?“ — und verschweigt dadurch seine Gedanken. Noch stärker tritt dieses Verschweigen im bitteren Witze hervor: schon vorher hatte Hamlet dem ehemaligen Schulfreunde Rosenkranz, der den Wunsch der Königin, ihren Sohn in ihrem Zimmer zu sprechen, kund giebt, die frappanten Worte erwidert: „Wir wollen ihr gehorchen, und wäre sie zehnmal unsere Mutter“ (3, 2). Wir erwarten ein „weil“, er spricht aber ein potenzirtes „trotz“ aus; wir wissen aus seinen Monologen (1, 2. 2, 2) wie aus seinen schmerzlich bitteren Bemerkungen gegen Ophelia (3, 2), in welche verurtheilende Gemüthsstimmung ihn die übereilte Vermählung der Mutter mit dem Manne geworfen hat, den er eine brandige Aehre, einen Kanker und Molch, einen Satyr, einen Hanswurst von König, einen geflickten Lumpenkönig nennt; aber für Rosenkranz ist diese Gemüthsstimmung, die in der wie ein Oxymoron wirkenden Antwort liegt, doch mehr verschwiegen als offenbart. Nach der Erscheinung des Geistes verschwieg Hamlet den forschenden Freunden Horatio und Marcellus das seelenerschütternde Geheimniß in der Antwort einer ironischen Tautologie und erwidert dem Gelöbniß des Schweigens: „Es lebt kein Schurk im ganzen Dänemark, der nicht ein ausgemachter Bube wär'“ (1, 5). Von der höchsten Wirkung aber ist das Verschweigen seiner Erkenntniß in jenen Worten, welche vor den König das höhere, das Gottes-Gericht stellen: Hamlet soll nach England gehen; er erkennt oder ahnt

die meuchleriſchen Pläne des Königs; der Aufforderung deſſelben erwidert er ein einſilbiges „Gut“. „So iſt es“, fährt der König fort, „wenn du unſere Abſicht wüßteſt“. „Ich ſehe einen Cherub, der ſie ſieht“, erwidert der Prinz. — Wie weit auch die Charaktere des ſophokleiſchen Ajas und des Hamlet durch den Unterſchied der Zeiten, Sitten und der poetiſchen Weltanſchauung der großen Dichter von einander getrennt ſind, dieſes Verſchweigen im Reden Hamlets läßt ſich doch der Redeweiſe des Ajas vergleichen, in welcher er der Tekmeſſa und dem Chore ſeine geheimſte Abſicht mehr verhüllt als enthüllt. — Die bittere Gemüthsſtimmung des Hamlet kehrt in anderer Weiſe in den eingebildeten Leiden des Leontes in Shakſpere's Wintermärchen wieder. Der bizarre Mann ſteigert ein eiferſüchtiges Mißtrauen gegen ſeine ſchuldloſe Gemahlin mit ſelbſtquälendem Eigen- und Muthwillen und äußert daſſelbe gegen ſeinen jungen Sohn, aber in Formen, die ſich dem Verſtändniß des Knaben entziehen; der Dialog iſt ein Monolog, da für den Knaben das zu ihm Geſprochene ein Verſchwiegenes bleibt; in dieſer monologiſchen Rede bedient ſich Leontes der abſpringenden Sprechweiſe und jenes Bildes vom Horn der betrogenen Ehemänner, welches in Shakſpere's Dramen ſo häufig gebraucht wird; wir müſſen ſchmuck ſein, ſagt er zu ſeinem Knaben, ſchmuck nicht, ſondern rein;

> Denn geht nicht Stier und Kalb und Kuh, ein jedes
> Im Schmuck des Haupts einher? Noch immer ſpielend
> Auf ſeiner Hand? Wie gehts, mein muntres Kalb?
> Biſt du mein Kalb?
> Dir fehlt ein rauher Kopf und meine Sproſſen,
> Um ganz mir gleich zu ſein.

Die Situation des Verſchweigens, welche wir in der Redeweiſe der Phädra bei Euripides und Seneca wahrgenommen haben, die erſt nach langem Widerſtreben das offene Geſtändniß der unreinen Begierde an die Amme oder den Hippolytus ſelbſt macht, finden wir in der neueren Poeſie mehrfach in individuelleren Formen wieder: in dem engliſchen Drama Eduard der Dritte, als deſſen Urheber man lange Shakſpere angeſehen hat, in Shakſpere's Maaß für Maaß und Cymbelin haben der König, Angelo und Jachimo die Rolle der Phädra übernommen; ſie haben unkeuſche Begierden und ſuchen reine und ſchöne Frauen für ſich zu gewinnen, aber das hohe Bild unantaſtbarer Tugend lähmt die Frechheit der Zunge und ihre nächſten Aeußerungen bleiben unverſtanden und daher mehr verſchwiegen als ausgeſprochen. Eduard III. will ſeine ſündliche Liebe zur Gräfin von Salisbury, auf deren Schloſſe er Gaſt iſt, durch ein Gedicht ausgeſprochen wiſſen, der dichteriſch begabte Ludwig ſoll der Interpret ſeiner Empfindungen ſein; als Ludwig fragt, wem das Gedicht ſprechen ſolle, antwortet der König mit Verſchweigung des Namens:

Ihr, die beſchämt die Schönen, Weiſe thört,
Ihr, deren Leib als Inbegriff, als Auszug
Jedwede Tugend dieſer Welt begreift.

Als Ludwig nach dem Range der Dame fragt, verſchweigt ihn der König mit den Worten:

Von ſolchem Rang, daß er ihr iſt ein Thron
Und mein Rang nur ein Schemel ihrer Füße;
Ermeſſe ſelbſt nun, welches ſei ihr Stand,
Durch die Vergleichung ihrer hohen Macht.

In ſeiner Unterredung mit der Gräfin ſpricht er zunächſt verhüllt und die Gräfin verſteht ſeine verwerflichen Geſinnungen nicht; in ähnlicher Weiſe wie Phädra

zu ihrer Amme (Eurip. Hipp. 352 Dind.), ſagt der König zur Gräfin:

So nimm dich ſelbſt ein wenig dort bei Seit'
Und ſag' dir ſelbſt, ein Fürſt iſt dir entbrannt,
Sag', daß es ganz in deiner Macht nun ſteht
Ihn zu beglücken.

Sein offener und verſtändlicher Antrag wird von der Gräfin mit der Energie ſchöner Indignation zurückgewieſen und er wendet ſich an den Vater derſelben. Je ſchamloſer die Geſinnungen ſind, mit welchen der König einem Vater gegenüber ſteht, von dem er einen Teufelsdienſt verlangt (that devil's office must thou do for me, ſagt er zuletzt zum Vater der Gräfin), deſto ſchwerer muß die offene Sprache werden der Bereitwilligkeit gegenüber, mit welcher Warwick erklärt, den Kummer des Königs, deſſen unreine Quellen er nicht kennt, beſeitigen zu wollen, und Eduard gebraucht, ſeine frechen Abſichten noch verſchweigend, eine im Dialog monologiſche Anrede an die Welt:

Doch, o du Welt, des Schmeichelns große Amme,
Warum mit goldnem Wort die Zunge ſchmücken,
Die That mit ſchwerer Bleiwucht niederziehn,
Daß ſchönes Thun nicht das Verſprechen einholt!
Wer das verſchloßne Buch des Herzens kennte,
Verbietend ſchnelle Zunge, wenn ſie tönt
Der Falſchheit Athem, dorten nicht verzeichnet! [33])

Derſelben Form, des Monologs im Dialog, bedient ſich der boshafte Jachimo in Shakſpere's Cymbelin (1, 7). Ihm liegt auch aus Gründen der Intrigue, der Bosheit und des Eigennutzes Alles daran einen Sieg über die als unvergleichlich geprieſene Imogen zu gewinnen; er baut ſeine Hoffnungen auf die Trümmer, in welche er Imogen's Glauben an des Poſthumus Treue zer-

ſchlagen gedenkt; aber er unternimmt die Verläumdung des Poſthumus nicht in gradlinigem Angriff, ſondern auf krummen Schleichwegen, auf welchen er den Namen des Poſthumus verſchweigt, indem er in monologiſchen Exclamationen vor Imogen die allgemeine Tollheit der Menſchen anklagt, die Häßlich und Hold nicht unterſcheiden können, und dieſen Gedanken in unſchönen Bildern ausdrückt; er ſpricht für die verwunderte Imogen unverſtändlich, und erſt als er ihren Diener Piſanio zu entfernen gewußt hat, tritt er aus dem verſchweigenden Dunkel unverſtandener Rede zum heller beleuchteten Worte heraus; aber auch dann verſchweigen die Ausrufungen und bildlichen Ausdrücke, deren er ſich bedient, noch ebenſo viel als ſie andeuten; Imogen muß um mehr Offenheit der Antworten bitten und bezeichnet Jachimo's Rede ſelbſt ſehr charakteriſtiſch mit der Aufforderung: „Enthüllt, was ihr zugleich anſpornt und hemmt" (1, 7). — Mit dieſer Redeweiſe mag man noch Angelo's Unterredung mit Iſabella in Shakſpere's Maaß für Maaß (2, 4) vergleichen. Der ſcheinheilige Angelo, der für die Außenwelt ein Ascet iſt, deſſen „innrer Schlamm" der Iſabella gegenüber „ein Pfuhl iſt tief wie die Hölle" (3, 1), wagt es zunächſt nicht ſeine unreinen Begierden offen auszuſprechen; er fragt mit ſpitzfindigem Mißbrauche religiös-ſittlicher Wahrheiten die ebenſo geiſtvolle und beredte als ſittlich ſchöne Jungfrau: „Wär nicht die Sünde, die des Bruders Leben errettete, Barmherzigkeit?" Wenn Iſabella unter der genannten Sünde die Barmherzigkeit Angelo's verſteht, trifft ſie abſichtlich oder unabſichtlich den Sinn von Angelo's Frage nicht, welcher in der Doppeldeutigkeit derſelben ſeine ſchlimmen Gedanken nicht direct, ſondern mit einem Verſchweigen

ausgedrückt hatte. Die böse Begierde zwingt ihn deutlicher zu werden, aber wenn er nun von dem angenommenen Falle spricht, daß Isabella eines Mächtigen Herz gewönne, „deß Stellung oder Einfluß auf den Richter den Bruder lösen könnte aus den Fesseln der Rechtsgewalt für das Kleinod ihres Leibs an jenen Mann", so verschweigt er, wie deutlich seine Frechheit spricht, doch mit der Hypothese die schimpfliche Wirklichkeit und seine eigne Person auch in der Annahme zweier Personen. — Man kann die Redeweise der zuletzt genannten drei Männer, den Umstand, daß sie im Anfang verhüllt und nicht direct, sondern theilweise verschweigend reden, als einen Kampf des Restes von sittlichem Gefühl mit der bösen Begierde bezeichnen, in welchem zuletzt wie bei der Phädra des Seneca die erliegende Scham zu offenem Ausdrucke fortschreitet. — Ein Verbrechen muthet auch der König Johann in Shakspere's Drama seinem Kämmerer Hubert de Burgh zu, die Ermordung Arthurs: er spricht nicht direct, sondern seinen Mordantrag zunächst verschweigend, und die Conditionalsätze, deren er sich bedient, charakterisiren den Widerstreit seiner Empfindungen, deren verbrecherischer Theil sich noch nicht ans klare Licht wagt. Nach dem Ausdrucke seiner geneigten Gesinnungen für Hubert, die sich in Wohlthaten äußern sollen, redet seine Begierde verschweigend (3, 3):

Ich hatt' etwas zu sagen, — aber nein,
Die Sonne leuchtet und der stolze Tag,
Umringt von den Ergötzungen der Welt,
Ist allzu üppig und voll bunten Flitters,
Mich anzuhören. Wenn die mitternächt'ge Glocke
Mit ihrer Eisenzung' und ehr'nen Lippen
Darein tönt in den trägen Lauf der Nacht;
Wenn dies ein Kirchhof wäre, wo wir stehn;

Wenn du von tauſend Kränkungen beſeſſen;
Wenn jener finſtre Geiſt, Melancholie,
Dein Blut geröſtet hätt' und dick gemacht
(Das kitzelnd ſonſt die Adern auf- und abläuft
Und treibt den Geck Gelächter in die Augen,
Daß er zur Luſtigkeit die Backen ſpannt,
Ein Hang, der meinen Zwecken feindlich iſt);
Ja wenn du mich ohn' Augen ſehen könnteſt,
Mich hören ohne Ohr, und Antwort geben
Ohn' eine Zunge, mit Gedanken blos,
Ohn' Auge, Ohr und böſen Schall der Worte:
Dann wollt' ich, wie der Tag auch wachſam brütet,
All meine Sorge ſchütten in dein Herz.
Doch, ach, ich will nicht! Gleichwohl lieb' ich dich
Und glaub' auch, meiner Treu, daß du mich liebſt.
(Gildemeiſter.)

Die abſpringende Redeweiſe, in welche Hamlet ſeine Empfindungen verſchweigend verhüllte, hatte Shakſpere mit komiſcher Wirkung ſchon in der Unterredung mit dem Lord Oberrichter in Heinrich IV. (2, 1, 2) angewandt. Gegen die Vorwürfe des Lords verhüllt ſich Falſtaffs ſchlechtes Gewiſſen zuerſt mit ſchweigender Anerkennung; er kann ſie nicht widerlegen und ſucht ihnen zu entgehen durch Antworten, welche mit des Oberrichters Worten nicht im geringſten Zuſammenhange ſtehen.

Das tragiſche Motiv des Verſchweigens, das wir in der Perſon des Hippolytus bei Euripides fanden, iſt in der neueren Tragödie ſehr ſtark ausgebildet worden: in Shakſpere's Romeo und Julie und im Hamlet knüpft ſich dieſes Verſchweigen als freiwillige oder durch die Umſtände erzwungene That eng an die Charaktereigenthümlichkeit der handelnden Perſonen und führt die tragiſche Kataſtrophe in Gemeinſchaft mit der feindlichen Zuſammenkunft der Dinge herbei. Der moderne Dichter hat hier

mit der Grundeigenthümlichkeit seiner Composition, der Polymythie, das Verschweigen in eine Fülle der Charaktere mit reicher Individualisirung wie in weitverzweigte Lebensverhältnisse eingeführt und die stärksten Contraste ausgebildet. In Bezug auf Julien wirft Rümelin in den „Shakespearestudien" (S. 66) die Frage auf: „warum gesteht Julie nicht einfach, daß sie schon vermählt sei, und stellt den weiteren Folgen den Heroismus ihrer Liebe entgegen?" Wir können fortfahren: warum verschweigt Romeo seine Vermählung seinen Eltern, der Pater Lorenzo die heimliche Ehe den beiden Familien, warum ist auch die sonst so geschwätzige Amme eine Verschweigerin?

Die Antwort ist, daß dem Dichter die Darstellung starker Wirkungen, die er überall in seinen Dramen sehr liebt, die Anwendung des Schauerlichen und Geheimnißvollen, welches ein gern wiederkehrender Bestandtheil seiner Poesie ist, entgangen wären, wenn er die Erzählung Arthur Brooke's, welcher er mit großer Treue in der Benutzung des Thatbestands folgte, verändert hätte. Zur thatsächlich treuen Bearbeitung dieser Erzählung mußte abgesehen von den eignen Gemüthsstimmungen des Dichters sein dramatischer Blick gereizt werden, welcher die scharfen Contraste schon in der Erzählung wahrnahm, die der Dichter mit bevorzugender Neigung ausbildete und so, wie W. Schlegel sagte „das Süßeste nnd Bitterste, Liebe und Haß, sprudelnde Laune und düstere Ahnung, Liebesumfangen und Begräbniß, die Fülle des Lebens und Selbstvernichtung" in diesem Drama vereinigte. Die Möglichkeit dieser Contraste aber knüpft sich auch an das Verschweigen Romeo's, Juliens, Lorenzo's, der Amme, und dieses Verschweigen ist in den Charakteren der Hauptpersonen tief begründet. Dem offenen und witz-

verschwenderischen Mercutio steht der verschlossene Romeo gegenüber, welcher von seinem Vater als „der eignen Neigungen Berather, als geheimnißvoll, verschlossen und forschendem Bemühen unergründlich“ geschildert wird (1, 1); wir wundern uns nicht über das Verschweigen seiner Ehe gegen seine Eltern, wenn er auch dem Lorenzo seine Liebe zu Julien, seine Bitte um Vermählung zunächst in mehr verschweigenden als offenbarenden Worten vorträgt und in einer „Räthselbeichte, die nur eine Räthsellossprechung finden kann“, zu dem Pater sagt:

Zum Fest bei Feinden hab' ich mich befunden,
Wo einer plötzlich kam, mich zu verwunden,
Gleich wie ich ihn; Genesung von dem Leide
Liegt nur in deiner Hülfe für uns beide.
(2, 3 Bodenstedt's Uebersetzung.)

In einem scharfen Contraste steht Julie, ihr Geheimniß verschweigend und nur in der Poesie liebevollen Selbstgesprächs (3, 2) vor sich selbst enthüllend, dem polternden Vater und seiner Lanzknechtssprache gegenüber; das Verschweigen des Mönchs aber bildet den betheiligten Familien gegenüber einen um so stärkeren Contrast, je größer das Vertrauen ist, das ihm alle schenken, und an sein Verschweigen knüpft sich der nun nicht mehr zufällige Zufall, durch welchen seine Nachricht von dem Scheintode Juliens dem fernen Romeo verschwiegen bleibt.

Wenn die Verschweigenden in Romeo und Julie im Contraste wie eine Partei einer anderen den Personen gegenüber stehen, welchen verschwiegen wird, so ist im Hamlet das Verschweigen auf beiden Parteien und der Contrast schließt eine Analogie ein. Hamlet und der König Claudius, wie contrastirend und gegeneinander feindselig, haben doch das Gemeinsame und die Aehnlich-

keit, daß sie beide etwas zu verschweigen haben und mit Verschweigen gegeneinander handeln oder zu handeln suchen. Der König verschweigt ein Verbrechen: „es trägt den ersten ältesten der Flüche, Mord eines Bruders“ (3, 3); er setzt sein verbrecherisches Thun wie sein Verschweigen fort: er sendet den Hamlet nach England zum Untergange durch den Henker, aber seine Absichten bleiben den Ueberbringern des verrätherischen Todesbefehls, den geschmeidigen Hofleuten Rosenkranz und Güldenstern verschwiegen. Den mißlungenen Vernichtungsplan erneuert der König gegen Hamlet durch den vergifteten Kelch, den der Prinz zurückweist; er wird das Verderben der Königin, welcher der neue Mordplan des Königs verschwiegen geblieben ist. Wie sehr aber auch der König seine Geheimnisse zu wahren sucht, der Contrast des Verschweigens und des Bedürfnisses zu reden tritt auch bei ihm hervor, in der Person des gleißnerischen Heuchlers selbst: gegen alle verhüllt muß er vor sich selbst und vor seinem gepeinigten Gewissen reden in Monologen und bei Seite gesprochenen Worten: in dem Monologe des Gebetsversuchs (3, 3) legt der Verschweiger vor sich selbst und vor dem Himmel ein ausgesprochenes Zeugniß seiner ungeheuren Schuld ab, und das hingeworfene Wort des Polonius, daß „wir mit der Andacht Mienen und frommem Wesen selbst den Teufel überzuckern“ (3, 1), trifft mit so scharfer Geißel sein Gewissen, daß er vor sich selbst aussprechen muß:

Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glattsten Wort.

Ein ähnlicher Proceß des Verschweigens findet bei Hamlet selbst Statt. Sein „prophetisches“ Gemüth hat

in dem Oheim den Mörder des Vaters geahnt; der Geist erhebt diese Ahnung zur Gewißheit; die Freunde Hamlet's, die den Geist gesehen haben, müssen schwören zu schweigen (1, 5); der Prinz selbst hüllt seine Kenntniß von dem Geheimniß des Königs ins tiefste Schweigen und nimmt, um allen ein Geheimniß zu bleiben, die Maske des Wahnsinns an; er tritt an den König, um die Offenbarungen des Geistes in ihrer Wahrheit zu prüfen, nicht mit offenem Visier, sondern symbolisch, nur im Verschweigen redend, durch die Aufführung des Dramas von der Ermordung Gonzago's heran, welches die That des Königs nicht direct und offen, sondern im Bilde fremder und vergangener Zeit darstellt; der scharfsinnige Argwohn des Königs weiß im Gegensatze zur flachen Beurtheilung des Polonius und anderer, daß Hamlet nicht aus Liebe, daß er überhaupt nicht wahnsinnig ist; er ahnt, daß Hamlet um sein Geheimniß wisse und sucht ihn auszuforschen; aber seinen Vertretern setzt Hamlet hartnäckiges, in die Reden scheinbaren Wahnsinns verstecktes Verschweigen entgegen. Auch der Mutter, wie stark er in dem Meisterstücke ethischer Beredsamkeit (3, 4) die tiefen und schwarzen Flecke ihrer Seele zeigt, verschweigt er seine Kenntniß des von dem Könige begangenen Brudermordes und deutet sie nur gleichnißweise an, er verschweigt die Erscheinung des Geistes und es ist charakteristisch, daß der in dieser Scene (3, 4) wieder erscheinende Geist nur von Hamlet, nicht auch von der Königin gesehen wird; er verpflichtet mit ironischem Hohne die Königin zum Verschweigen des Vorgangs, „daß er in keiner wahren Tollheit ist, nur toll aus List". Das Geheimniß von dem Brudermorde des Königs hatte er wenigstens *einem* Vertrauten, dem

zuverläſſigen Horatio, mitgetheilt, der mit ihm das Amt des Beobachters und Prüfers übernehmen ſoll (3, 2); aber ein Geheimniß birgt er noch in ſeinem Innern, das er, wie der König das ſeinige, allen verſchweigt und nur vor ſich ſelbſt offenbart; es iſt der Vorwurf des Gewiſſens, daß er, ſo ſtark und auf ſo außerordentlichem Wege von dem Geiſte gemahnt, die Strafe an dem blutſchänderiſchen Mörder nicht vollzieht; der Contraſt von Verſchweigen und Reden ſtellt ſich, wie in dem Könige, in ſeiner eignen Perſon dar; wie der König ſpricht er in Monologen aus, was er andern verſchweigt (2, 2; 4, 4), die Verurtheilung ſeiner ſelbſt wegen der Unterlaſſung der Rachethat, die er dem geliebten Vater, ein anderer Oreſtes, ſchuldig iſt. Dieſe Selbſtverurtheilung muß um ſo größer ſein, je größer der Contraſt iſt, welcher gegen das Verſchweigen des Hamlet die offene That der Empörung bildet, mit welcher Laertes wegen des Todes ſeines Vaters den König zur Rechenſchaft zieht. Hamlet's Schickſal, aus ſeinem eignen Weſen entſprungen, iſt das traurige, daß er noch im Sterben ſagen muß: „der Reſt iſt Schweigen" (5, 2). Er hat den König, der im verſchwiegenen Complotte mit dem ſonſt offenen Laertes Hamlets Untergang herbeigeführt hat, zuletzt getödtet; aber durch ſein Verſchweigen iſt der Brudermord des Königs und Hamlet's Verpflichtung den Vater zu rächen der Welt unbekannt geblieben und ein verletzter Name, wie Hamlet zu Horatio ſagt, wird nach ihm leben, wenn Alles ſo verhüllt und Horatio nicht am Leben bleibt, um die Welt über das Geſchick des Freundes aufzuklären.

Die vorherrſchende Stimmung in der Hamlettragödie iſt die Schwüle des Geheimnißvollen[34]); man kann die

Macht und Wirkung deſſelben, die auf einem Verſchweigen beruht, in vielen andern Dichtungen, z. B. in Göthe's Drama „Die natürliche Tochter", im Wilhelm Meiſter an den Geſtalten des Harfenſpielers und Mignon's („Heiß mich nicht reden, heiß mich ſchweigen, denn mein Geheimniß iſt mir Pflicht"), an der Erſcheinung des Geiſtes bei der Aufführung des Hamlet und an der Darſtellung freimaureriſcher Verhältniſſe in dieſem Romane beobachten; im Vorübergehen erwähnen wir nur noch den geheimnißvollen Charakter Octavio's in Schiller's Wallenſtein, der durch das Verſchweigen ſeiner Geſinnungen gegen das verſchwenderiſche Freundſchaftsvertrauen Wallenſtein's einen Contraſt bildet und deſſen Verſchweigen den Dichter genöthigt zu haben ſcheint, die beiden Männer in der ganzen Dichtung kein einziges Wort mit einander ſprechen und ſie nur in einer einzigen Scene, der erſten im zweiten Act von Wallenſteins Tod, mit einander auftreten zu laſſen, den Wallenſtein Befehle ertheilend, den Octavio ſchweigend, ſcheinbar gehorchend, ſeine wahre Geſinnung verbergend.

Der Gegenſätzlichkeit verſchweigender Charaktere, wie wir ſie im Hamlet in den Perſonen des Prinzen und des Königs angetroffen haben, hat ſich auch insbeſondere das Intriguenluſtſpiel bedient und durch Verwickelung der Verhältniſſe und glücklichen Ausgang eine heitere Befriedigung geſchaffen. In Calderon's Drama „Das laute Geheimniß" ſtehen Flerida, Herzogin von Parma und ihr Geheimſchreiber Federigo einander verſchweigend gegenüber. Die Herzogin verſchweigt, ihrer Würde gehorchend, ihre Liebe zu Federigo ihm ſelbſt und anderen, es für das größte Leiden erachtend, ſich nicht erklären zu können. In gleicher Weiſe muß Federigo

die Liebe zu Laura, einem Hoffräulein der Flerida, deſſen Gegenliebe er beſitzt, verſchweigen, nicht minder beklagend, daß ſeine Liebe verſtummen müſſe. Federigo, von der Eiferſucht Flerida's bewacht, Laura, von ihrem Vater dem Kammerherrn Liſardo zur Gemahlin beſtimmt, werden an gegenſeitiger Mittheilung durch jeden Umſtand gehindert, da Flerida's Forſchen durch den geſchwätzigen und verrätheriſchen Diener Federigo's unterrichtet wird, der nur nicht weiß, daß Laura es iſt, welche die Neigung Federigo's erwiedert. So entſteht ein Kampf des verſchwiegen liebenden Paares gegen Flerida und ihre Umgebung. Um die gehinderte Mittheilung zu ermöglichen, gebrauchen ſie Briefe in vertauſchten Handſchuhen und dergleichen; vor allem aber bedienen ſie ſich einer Sprache, welche für ſie allein verſtändlich, für andere ein Geheimniß, ein Reden im Verſchweigen iſt. Federigo hat dieſe Sprache erfunden: wenn Laura in Gegenwart Flerida's und Anderer ihm etwas mittheilen will, ſoll ſie durch das Taſchentuch ein Zeichen geben; das erſte Wort jedes Verſes, den ſie ſpricht, ſoll nur für ihn ſein, die anderen Worte für die anderen, ſo daß er die Anfangsworte der geſprochenen Verſe verbindend im Stande ſei zu erfahren, was Laura ihm mittheile. In derſelben Weiſe ſoll auch Laura die Worte Federigo's aufnehmen, wenn er ihr durch das Taſchentuch das Zeichen giebt *).

---

*) Laura redet im zweiten Acte Flerida in Gegenwart anderer an und giebt dem anweſenden Federigo eine wichtige, für die anderen verſchwiegene Kunde:

Laura.

Flerida, — in deren Gaben
Hat — der Himmel ſich verklärt,

Dieſe geheimnißvolle Mittheilungsweiſe, dieſes Reden im Verſchweigen kehrt, bald von Laura, bald von Federigo veranſtaltet, in mehreren Scenen wieder und ſtimmt vortrefflich zu der Intrigue, welcher das Verſchweigen dient. Dieſe Intrigue hat auch an einer anderen verſchweigenden Perſönlichkeit einen Träger, an dem Herzoge von Mantua, welcher das Geheimniß der Liebe Federigo's kennt und bewahrt und ihm hülfreiche Aufnahme in ſeinem Lande verſpricht. Der Herzog ſelbſt iſt am Hofe Flerida's unerkannt als ſein eigner Abgeſandter zugegen, um Flerida's Liebe werbend, und die Selbſtüberwindung Flerida's löſt die complicirten Verwickelungen zu glücklichem Ausgange.

In dem Stile der contraſtirenden Charaktere bewegt ſich die Darſtellung des Verſchweigens auch in dem berühmten Drama Moreto's „Trotz wider Trotz". Um die Liebe der ſtolzen, alle Freier kalt abweiſenden Diana zu gewinnen, entſchließt ſich Carlos zum Verſchweigen ſeiner Leidenſchaft, ſpielt die Rolle des Gleichgültigen, und verbeſſert den Fehler, ſich vergeſſen und ſeine Leidenſchaft bekannt zu haben, auf das glänzendſte durch neues Verſchweigen und triumphirende Verſtellung; der beleidigte Stolz Diana's erſtrebt die Unterwürfigkeit des Carlos und geht in dieſem Streben in leidenſchaftliche Neigung

---

Kunde, — wie mein Herz dich ehrt,
Schon — vorlängſt mußt du ſie haben.

Flerida.

Deine Liebe ward mir Lohn;
Doch wohin wirſt du verſchlagen!

Federigo (bei Seite).

Ha! die Anfangsworte ſagen:
„Flerida hat Kunde ſchon."

zu dem scheinbar Gleichgültigen über. Diana verschweigt und verbirgt diese Leidenschaft wie Carlos die seinige; aber der lyrische Monolog des Sonetts (3, 7) giebt Kunde von den Qualen ihres Herzens; der anziehende psychologische Wettstreit des gegenseitigen Verschweigens der Leidenschaft endet zuletzt auf beiden Seiten mit dem offenen Worte bekennender Liebe.

Das Verschweigen der Gestalt durch Verkleidung kommt in modernen Dichtungen sehr häufig vor und der Name Shakspere's allein genügt, um die Mannigfaltigkeit dieses scenisch wirksamen Mittels sich zu vergegenwärtigen. Shakspere fand den Gebrauch desselben auch bei Lilly vor und ein Haupttheil des Drama's „Gallathea" beruht auf dem Umstande, daß die beiden schönen Schäfertöchter „Gallathea" und „Phillida", um dem möglichen Opfertode entzogen zu werden, in Männertracht auftreten. Shakspere befriedigte durch die Einführung verkleideter Personen zunächst die Wünsche der Schaulust, wenn er in „Verlorner Liebesmühe" den König, Biron, Longaville, Dumaine maskirt in russischer Tracht, wenn er auf Wolsey's Fest in Heinrich VIII. (1, 4) den König mit anderen in der Maske und der beliebten Schäfertracht erscheinen ließ. Aber die Feinheit und Eleganz des Dichters gab dem Herkommen, wenn er auch um die Wahrscheinlichkeit oft unbekümmert war, tiefere sittliche Zwecke und höhere poetische Ziele. Indem Posthumus im Cymbelin, Kent und Edgar im Lear, der Herzog in Maaß für Maaß ihre Persönlichkeit verschweigen und in der Verkleidung handeln, leiden und lenken, werden sie um so reinere Diener der Buße, der Treue, der Pietät, der Gerechtigkeit; indem Julie in den beiden Veronesern, Helena in Ende gut, Alles gut, Imogen im

Cymbelin in ihrem Schmerze ihre Geſtalt durch Verkleidung verſchweigen, tritt die ganze Fülle ihrer reichen Natur, ihre den Bedenklichkeiten des Lebens gewachſene Entſchloſſenheit nur um ſo ſiegreicher hervor. Wie ſich in dem Geheimniß, in welches ſich die liebevolle Sorge kleidet, tiefer Ernſt mit ſchöner Schalkhaftigkeit verbindet, mag vor allem das Beiſpiel Portia's im Kaufmann von Venedig lehren, welche mit Neriſſa gegen die verkleidet entfliehende Jeſſica einen vielſagenden Contraſt bildet. Wenn die Verkleidung des Polixenes in dem Wintermärchen in das heitere Schafſchurfeſt eine ängſtliche Stimmung bringt und die Handlung an die Grenze des Tragiſchen führt, das glücklich überwunden wird; ſo hat der Dichter doch nicht minder die Verkleidung zur Darſtellung komiſcher und heiterer Situationen benutzt: die Verkleidung des Pedanten in der „Zähmung der Widerſpenſtigen" dient nach der Poſſe, aber in dem Narren in „Was ihr wollt" verkleidet ſich der komiſche Uebermuth, um dem vereitelten Malvolio herbe Wahrheiten zu ſagen; und die Verkleidungen der Viola in „Was ihr wollt", der Roſalinde in „Wie es euch gefällt", ſind, wie wir es auch in anderen Dramen Shakſpere's finden, mit der Heiterkeit des Luſtſpiels eng verbunden. — Auch die Verwandlung der Geſtalt, welche wir in antiken Dichtungen mit der Verkleidung in Verbindung gebracht ſahen, hat das altengliſche Drama in der Perſon Lilly's aufgenommen und dieſer Freund der Metamorphoſen Ovid's folgte dem Dichter in der „Gallathea" auf dieſem Gebiete nach, wie auch in dem Drama „**The Maid's Metamorphosis**" Verwandlungen vorkamen. Der Amphitruo des Plautus mit den Verwandlungen, durch welche Jupiter und Mercur in Menſchen-

geſtalt auftreten, iſt auch für die neuere Poeſie wiederholt ein Stoff dramatiſcher Behandlung geweſen. Camoens ſchrieb eine Amphitryon, bereits vor Moliere hatte Rotrou eine Nachbildung der römiſchen Komödie verſucht und während Heinrich v. Kleiſt den Stoff als ein „tiefſinniges Myſterium" behandelte, bemerkte Soſia in Moliere's Luſtſpiel, es ſei am beſten über die Vorfälle, die ſich an die Verwandlung des Jupiter knüpfen, zu ſchweigen [35]).

Anmerkungen.

1. (S. 1). Apud Persas silentii quoque colitur numen. Ammian. Marcell. 21, 13. Vgl. Curtius 4, 6.

2. (S. 1). Sprüche Salomons 17, 27. 28. Prediger 3, 7. Sirach 19, 6. 20, 7. — J. v. Hammer, Geſch. der ſchönen Redekünſte Perſiens p. 238. — Welcker zu Theognidis reliquiae 649. — Die deutſchen Sprüchwörter, Frankfurt a. M. 1846, No. 9347—9385.

3. (S. 2). Theognis 419. 420 (Bergk, Poetae lyrici graeci).

4. (S. 2). Schneidewin, Simonidis reliquiae p. 113. Ribbeck, Comicorum latinorum reliquiae (Lps. 1855) p. 305 (806). Xenocrates bei Valerius Maximus 7, 2, 6.

5. (S. 2). Pindar. Nem. 5, 17 (Dissen); fragm. sel. 68. 69. Nauck, Tragicorum graecorum fragmenta (Lps. 1856) p. 217 (587).

6. (S. 2). Vgl. Valckenari Diatribe in Euripidis perditorum dramatum reliquias § 174 c. 175. Nauck, Trag. graec. fragm. p. 54 (204), p. 48 (182), p. 621 (8). Welcker, Die griechiſchen Tragödien mit Rückſicht auf den epiſchen Cyclus geordnet, p. 411, 825. Menander bei Meineke, Fragmenta comicorum graecorum IV. p. 353 (484. 417). Tantalus: Eurip. Orest. 10, vgl. Jacobs Anthologia graeca 2 p. 93 (2), Ovid. Ars amandi 2, 601 fg., Amor. 2, 2, 43. Niobe κακόγλωσσος bei ſpäteren Dichtern: Stark, Niobe und die Niobiden p. 58—80.

7. (S. 3). Nauck, Trag. graec. fragm. p. 114 (61). Welcker, die griech. Trag. p. 621. 622. Eurip. Heracl. 476. Ribbeck, Tragicorum latinorum reliquiae (Lps. 1852) p. 27. Menander, monost. 83.

8. (S. 3). Menander, monost. 375. 387. Meineke, fragm. com. gr. 4 p. 274. Pythagoras: Palladas 76, 77, 79 (Jacobs, Anthol. gr. 3 p. 130. 131; 10 p. 239); Julian. Aeg. 34 bei Jacobs, Anthol. gr. 3 p. 202, 10 p. 501; vgl. 4 p. 226 (514). Das Schweigen der Jünger des Pythagoras sprichwörtlich: Thesaurus linguae graecae (Stephanus) s. v. σιωπηλός. — Lilly nach Seneca de moribus 9 und 104 bei Arber, Euphues and his England, Lond. 1868, p. 246; Fairholt, The dramatic Works of John Lilly, Lond. 1858, 1 p. 172. Shakspere, Ende gut, Alles gut 1, 1; Hamlet 1, 2.

9. (S. 3). Orelli zu Horat. carm. 3, 2, 25. Schneidewin zu Sophocl. Oed. Col. 1051. Nauck, Trag. gr. fragm. p. 77 (309); über βοῦς ἐπὶ γλώττης bei Aeschyl. Agam. 36, Theognis 815 (Bergk) Bamberger, De Aeschyli Agamemnone commentatio p. 22, Lobeck, Aglaophamus 1 p. 36 von Bernhardy zu Suidas 1 p. 1027 widerlegt; andere Parodien bei Schneidewin zu Aesch. Agam. 36.

10. (S. 4). Menander bei Meinecke fragm. com. gr. 4 p. 293. Ovid. Met. 11, 598. Orphica rec. G. Hermann 86 (85), 3. 6. Hesiodus (Werke und Tage) 102. Euripides bei Nauck, Trag. gr. fragm. p. 527 (929), p. 338 (224), vgl. p. 715 (404). Vgl. Jacobs, Anth. gr. 3 p. 76 (35), 10 p. 82. Tibull. 1, 9, 4. Vom Glücke Schiller, Das Geheimniß.

11. (S. 4). Nauck, Trag. gr. fr. p. 474 (V. 55, 61). Aristoph. Thesmoph. 39 fg. Eurip. Bacch. 1086 fg. Plato bei Jacobs, Anth. gr. 1 p. 105 (14). Dionysius, hymn. in Apoll. 1—5 (Jac. Anth. gr. 2 p. 230, 9 p. 248), Callim. hymn. in Apoll. 17.

12. Schiller, Die Erwartung. Eurip. Iph. A. 9—11. Virg. Aen. 4, 525. Theocr. 2, 38. Ovid. Trist. 1, 3, 27. Platen (Werke in einem Bande) p. 22. Ovid. Met. 7, 184. Hor. Epod. 5, 50. Theocr. Id. 2, 11.

13. (S. 10). Welcker, Die Aeschyliſche Trilogie Prome-

theus p. 415 fg. Des Aeſchylus Werke überſetzt von Droyſen (Berlin 1842) p. 491 fg. Welcker, Die griechiſchen Tragödien p. 135. 136.

14. (S. 11). Vgl. Fritzsche, Aristophanis ranae p. 303 (911). Gegen Welcker, die Aeſchyliſche Trilogie Prometheus p. 342, Schöll, Beiträge zur tragiſchen Poeſie der Griechen p. 510.

15. (S. 12). Niobe: Welcker, Die Aeſchyliſche Trilogie Prometheus p. 341 fg. Des Aeſchylus Werke überſ. von Droyſen p. 485 fg. Stark, Niobe und Niobiden.

16. (S. 13). Meineke, Menandri et Philemonis reliquiae (Berl. 1823) p. 400 (XVI).

17. (S. 13). Welcker, Die griechiſchen Tragödien ꝛc. p. 292.

18. (S. 14). Sophocl. fr. 667 nach Cobet's Emendation bei Schneidewin zu Soph. Trach. 814.

19. (S. 14). Schneidewin zu Soph. Trach. (Berlin 1854) p. 16. Horat. de arte poet. 192.

20. (S. 16). Spanheim zu Aristoph. ran. 911.

21. (S. 21). Welcker, Die Aeſchyliſche Trilogie Prometheus p. 413.

22. (S. 21). Vgl. Hartung, Euripides Iphigenia in Aulis (Leipzig 1852) p. 273.

23. (S. 24). Schlegel-Tieck'ſche Ueberſetzung (Berlin 1871) 12 p. 112 (A. Schmidt).

24. (S. 34). H. Hettner, Schiller und Göthe 2 p. 303. 304, 307.

25. (S. 36). Vgl. Delius, Shakspere's Hamlet (Elberfeld 1854) 3, 2 p. 85 not. 47.

25. (S. 37). Vgl. die plaſtiſchen Stellen p. 200, 240 (Ausgabe in 12 Bänden, Stuttg. u. Tüb. 1840.).

26. (S. 44). Schneidewin, Die Sage vom Oedipus p. 43.

27. (S. 46.) Welcker, Die griechiſchen Tragödien ꝛc. p. 540.

28. (S. 51.) Phaedra 610, 611, 615. Senecae tragoediae. Rec. R. Peiper et G. Richter (Lps. 1867), p. 155.

29. (S. 52). G. Freytag, Die Technik des Dramas (Leipzig 1863) p. 90.

30. (S. 56). Welcker, Die griechiſchen Tragödien p. 513.

31. (S. 57). Welcker, Die griechiſchen Tragödien p. 388.

32. (S. 57). Welcker, Die griechiſchen Tragödien p. 479, 480.

33. (S. 65). K. Elze, Shakespeare's Hamlet (Leipz. 1857) § 154 p. 204.

33. (S. 60). Vier Schauſpiele von Shakeſpeare. Ueberſetzt von L. Tieck, Stuttgart und Tübingen 1836, p. 25.

34. (S. 77). Vgl. Fr. Viſcher, Kritiſche Gänge, Neue Folge 2 p. 153.

35. (S. 83). Moliere's Werke, überſetzt von Baudiſſin, 4 p. XX.

Druck von G. Gerlach in Parchim.

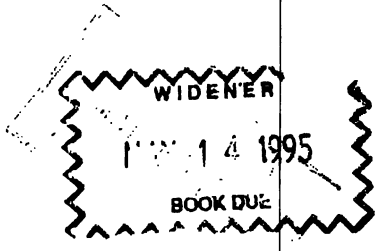
Inhalt.

I.	Das Schweigen	1—38
	Das Schweigen und die Stimmungspoesie	5—15; 22—33
	Das Schweigen und das Plastische .	15—19; 34—37
	Das Schweigen und die Verhüllung	19—22; 37—38
II.	Das Verschweigen	39—83
	Das Verschweigen im Reden; Orakel und Orakeldichtung; Verschweigen im Reden überhaupt	39—49; 58—72
	Das Verschweigen als mitwirkendes dramatisches Motiv und der Contrast	49—54; 72—81
	Das Verschweigen und die Verkleidung	54—57; 81—83
	Anmerkungen	84—87

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.



Druck von G. Gerlach in Parchim.